



Бу́дя



# ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

## “ К І Н О ”

До участі в журналі запрошено найкращі культурні, і літературні сили та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціалісти Заходу.

Журнал гуртує біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх кінців України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Н'ю-Йорку, Парижу, Берліні, Відні і т. п.

Адреса редакції: Харків, Майдан Рози Люксембург, 12, ВУФКУ.

стор.

### Зміст № 9 «Кіно»

1. *Б. Ліфшиць.* До сценарної кризи . . . . . 1

### КІНО-ТРИБУНА

2. *І. Бачеліс.* Думки вголос . . . . . 5  
3. *Н. Соболев.* Художнє оформлення кадру . . . . . 8  
4. *Л. Копелев.* Наука. Кіно. Діапозитив Клуб . . . . . 11  
5. *С. Гарбер.* Організація кіно. . . . . 14  
6. *Ю. Кандеев.* Дорога в кіно. . . . . 16  
7. *Дусавицький.* Містечкове кіно . . . . . 20  
8. *Яковлев.* Про себе трохи. . . . . 22  
9. *Хроніка* . . . . . 24

### ТЕХНІКА КІНО

10. *Калюжний.* Робота над фільмом . . . . . 26  
11. *Олександр-Олександр.* Обдурене око. . . . . 28

### ЗА КОРДОНОМ

12. *А. Басселес.* Ней-Бабельсберг. . . . . 29  
13. *Спектатор.* По німецьких кіно-театрах. . . . . 31  
14. *А. Бах.* Новий фільм про Африку. . . . . 33  
15. *Хроніка* . . . . . 34

### ФОТО

16. *Вайц.* Одностайність у рецентах проявників . . . . . 35

Художні роботи малярів Болотова, Орлова та Іванова.



# „КІНО“

## ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 9

Липень, 1926 року

№ 9

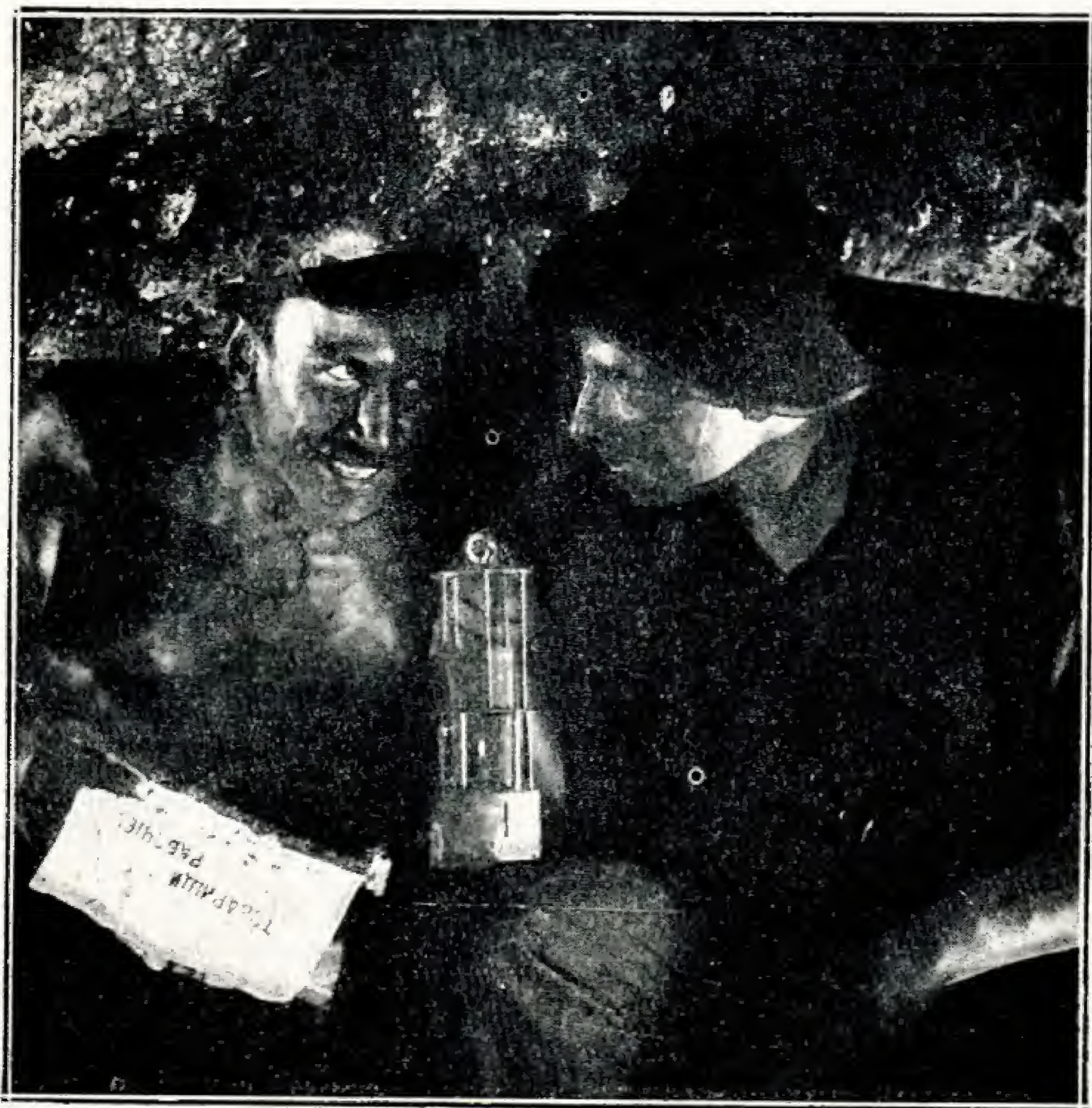
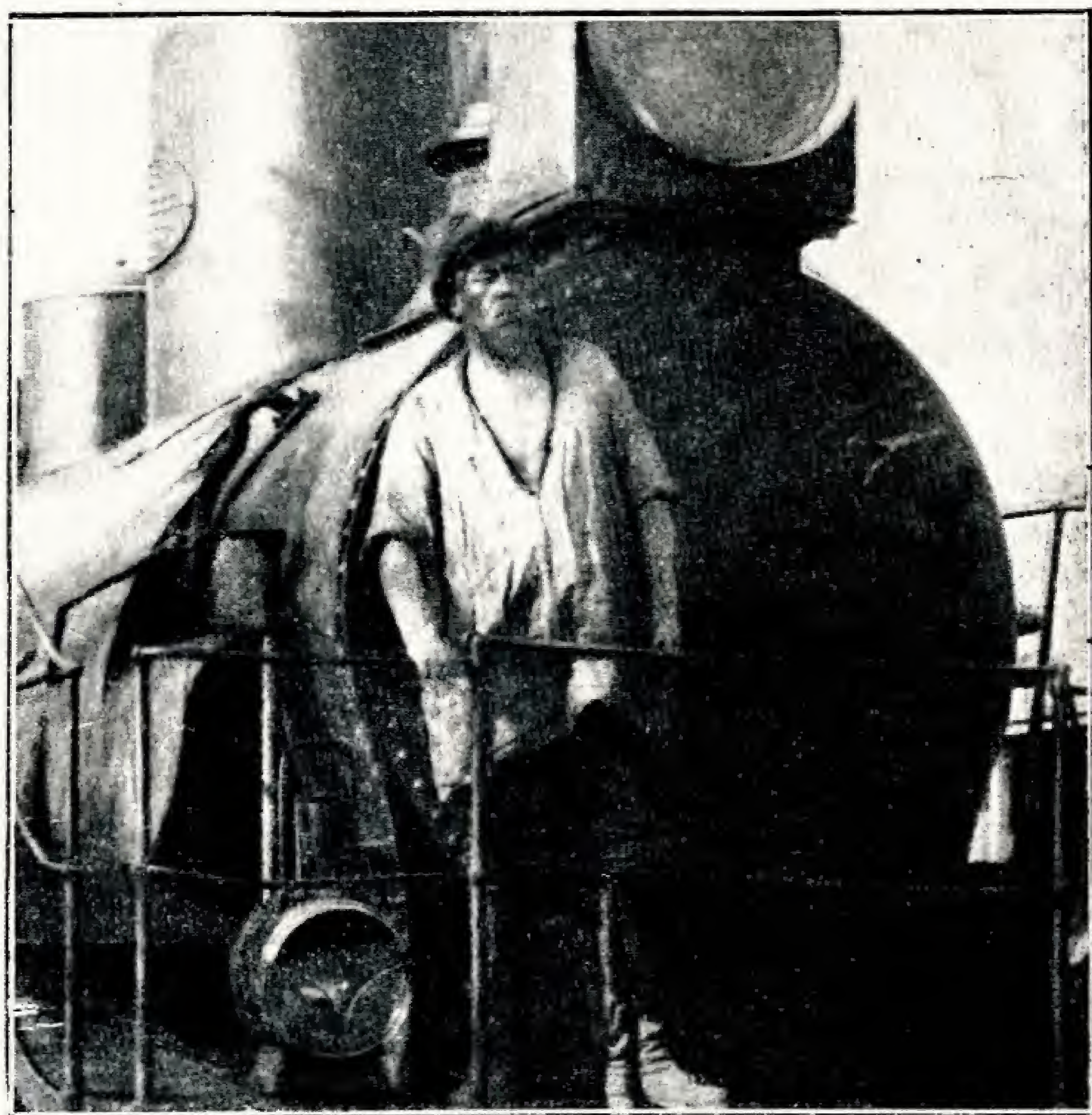
### Проблема кіно

Крилате слово—сценарна криза—облетіло всі сторінки наших газет. Що проти цього можна сказати? Дійсно так, і ніхто цього не заперечуватиме,—сценарна криза є, була й, можливо, буде ще. В усякому разі, ліквідувати її, рубаючи так з плеча, з таким поверховим запалом, як хочуть це зробити деякі наші завзяті лідарі й лідарки оливця, аніж не можна. Коріння сценарної кризи вросло в глибокі й грубі шари складних передумов, що їх не зоре, а лише пошкрябає кінчик оливця чи пера.

Навряд чи в таких серйозних справах, як справа розвитку нашої культури, що частиною її є кіно, досить обмежитися легкодумним лоскотанням теми. Коли поглянути на справу серйозно, то побачимо, що кількарічне існування радянської кінематографії не спричинилося ще до народження кадру кваліфікованих радянських сценаристів. Невже-ж оті «Принцеси з племені Гала», «Пригоди пари панталон», «В пазурах гіпнотизера», що так рясно сипляться на столи редакторів кіно-установ, і є канвою, що на ній вишиватимемо наші фільми? А щоб порахувати тих митців, що їхні твори надаються до фільмування, що за їхніми сценаріями можна зробити коли не чудовий, то, в усякому разі, порядний фільм—вистачить,

певне, пальців і в одnorукого. Таких є одиниці.

Що ми до цього часу в галузі сценарній мали? Цілі гори списаних «кадрами» та «епізодами» арку-



Кадри з фільму «Вибух»

шів, що їх всіх, власне, можна дуже легко поділити на три частини: сценарії з горожанської війни (п'яні білі розстрілюють червоних, що героїчно вмирають в той час, як білі п'ють горілку, витанцьовуючи лезгінки), сценарії для селянського фільму (цнотлива незаможниця кохає куркулівського сина, чи навпаки) та комедії. Єсть на Одеській кіно-фабриці комедійний актор Капка. І от пішли: «Капка—спортсмен», «Капка футболіст», «Капка жениться» «Капка—член профспілки» і т. д. і т. д.

Ясно, що з таким матеріалом працювати не можна.

До сценаріїв для нашого кіно-виробництва, особливо до найближчих наших випусків, ми повинні ставити й ставимо як найсерйозніші вимоги, що раз у раз збільшуючи. Ці вимоги ми протиставляємо тій системі «потування», що мали її до останнього часу.

Факт безперечний: радянське кіно росте й розвивається. Фільм радянського виробу завоював собі місце, але є фактом також і те, що ми ладні, свідомо, або ні, затуляти очі на наші хиби, безмірно збільшуючи, іноді, наші досягнення.

Часто-густо в цій справі ми упираємося в ідео-



логічний бік фільма, висовуючи цю ідеологію на перше місце. І це правильно. До радянської картини ми ставимо більш жорстокі вимоги, ніж до фільма закордонного. Тут кожна помилка, кожна хиба повинна бути знищена, усунена.

Це один бік справи. Але з другого боку не треба забувати, що ці вимоги, що до ідеології, конче мусять йти поруч із вимогами художнього характеру.

Макулатурою буде та чесна радянська картина, яка, забезпечуючи ідеологію, подаватиме її в явно тенденційній формі, ідучи в розріз з вимогами художнього чуття, художньої широти та правдивості.

В будові та виконанні наших фільмів часто-густо спостерігається надзвичайно небезпечний, шкідливий нахил до сліпого малювання зах.-європейських або американських зразків, і при тому малювання того гіршого, що мають ці зразки.

Смішні ті претензії і заходи, що їх при нашій техніці та режисурі практикують де-які сценаристи, що хочуть за всяку ціну «втерти носа» американцям. І «втирають», не зважаючи на те, що картини програють не тільки з художнього боку, ба й з ідеологічного.

Женучись за низькопробними трюками, вигаданими фантастичними сюжетами, властивими для зіпсованого смаку пересиченого буржуазного глядача,—наші сценаристи поминають чудові сюжети й теми, що дають широкий простір творчій художній думці. Навіть теми горожанської війни могли-б послужити не тільки для «приключенчеських» фільмів, але й для серйозних драматичних картин, подаючи дійсно трагічні (а не ура-агітаційні) малюнки героїзму та самовідданості робітничо-селянських мас.

Різноманітність складу нашої аудиторії, часто-густо цілковита протилежність її смаків та вимог,—дає підставу зняти думку про необхідність диференціювати, або вірніше уточнити підход до складання сценаріїв, пристосовуючи їх до культурного рівня тих верств населення, для яких той чи инший сценарій призначений.

Невеличкий досвід нашого кіно на селі говорить за потребу створення селянського сценарія. Тут вже й говорити не доводиться, що будувати його треба

зовсім по-иншому, ніж сценарії для міського глядача. Глядачеві-селянинові з його надзвичайно своєрідним иноді дуже примітивним художнім сприйманням, може бути нудна й, подекуди, незрозуміла велика картина зі складним сюжетом. Як говорить той самий наш досвід, селянин любить короткометражну картину з простим змістом, без різкої зміни дій,—картину зрозумілу, без фокусів, напливів, американського монтажу то-що.

Приблизно теж саме потрібно і для певної категорії глядачів робітничих районів.

Надалі перед нами повстане завдання поступового, в міру зросту культурного рівня нашої аудиторії,—підвищення вимог до цих фільмів. Що-ж до теперішніх наших картин зі складним, закрученим сюжетом, особливо, коли він заморочений дуже складною інтригою,—то слід визнати, що крім шкоди, такому глядачеві вони більш нічого не дають.

Вдільняючи творення сценаріїв кіно-організації та ідеологічно-провідні центри повинні вже перейти від практики прогляду готових уже сценаріїв,—їх затверджувати або одхилати,—до активного стимулювання роботи по створенню нових сценаріїв, та поширенню того кола митців-сценаристів, що працюють на кіно. Слід зазначити, що більшою частиною цього обмеженого контингенту сценаристів маємо, до цього часу, ще багато кіно-халтурщиків, що, користуючись сценарною кризою, дбають тільки про те, аби зірвати гонорар за саяк-так зляпаний сценарій. Та й взагалі, навколо кіно-сценарного виробництва утворилась така атмосфера, що мовляв, складання сценарія, то є найпростіша річ; написати його може кожен, хто переживає фінансову скруту. Значна частина наших серйозних художників-митців ще й до цього часу вважає за особисту образу реалізацію своєї творчості в галузі кіно. Така ситуація не є нормальною, тому кіно-організації повинні розгорнути роботу в напрямі залучення до кіно-роботи письменників-сценаристів, що замінили-б собою тих «горе-сценаристів», які вже не раз підводили наші радянські кіно-організації.

Одною з передумов ліквідації сценарної кризи являється дбайливе відношення до художньої проробки матеріалу. Така розробка сценарія важлива ще й з того боку, що вона дає можливість ощаджувати кіно-матеріал, силу і енергію, що при теперішній системі витрачаються на фільмування заздалегідь негідного сценарія.



«Вибух» — Надя працює на одкатці. Вивозить з копальні вугілля. Збоку — нарада робітників у копальні



Кіно-організації повинні взяти твердий курс на пристосування до життя отого правила, що каже: «краще менше, та ліпше», краще менше картин, але високої художньої вартості. Старанна розробка кіно-сценарія усуне необхідність безглузвих витрат на тисячі, реально невиправданих метрів негативу.

В справах творення художньої картини вирішуюче значіння має кіно-режисер,—тому одною із найважливіших проблем радянських кіно-організацій—являється проблема виховання нового режисера. Українська радянська кінематографія нараховує за собою лише кілька років росту і розвитку. Коли російська кінематографія ще має свою історію, і коли російський рад. кінематограф може перебиватися тими режисерами, що лишилися йому в спадщину, то українське кіно тільки починає розвиватися, і тому цілком є зрозумілий факт відсутності у нас кіно-режисури. Підготовка кіно-режисера — справа нагальна й невідомна.

Поруч із цим треба підняти питання про піднесення культури та відполірування тих режисерів, з якими доводиться працювати зараз. Цим режисерам доведеться проробити над собою велику роботу, доки вони зможуть задовольнити покладене на них зав-

дання—дати робітникові та селянинові в повній мірі здоровий, художньо та ідеологічно корисний фільм.

Ті розходження, що виникали між авторами та кіно-організаціями, з'ясовуються виключно тим, що не всі режисери, які працюють на наших фабриках, настроєні співзвучно з нашими потребами.

Кіно-організації повинні розгорнути широку діяльність щодо до викорінення тих індивідуальних настроїв, які мають місце у нас в кінематографії. З боку багатьох режисерів ми маємо цілком доброзичливе бажання «попасти в тон». Але ці добрі наміри і добрі бажання іноді приводять якраз до протилежних наслідків, і потуги дати архиреволюційний фільм упираються у той міщанський мотлох, що його ми маємо у великій кількості і в галузі кінематографії.

Отже справа створення свого режисера—є справою першорядною.

В цій статті ми розглянули лише один із основних моментів в справі розвитку нашої кінематографії. Не менше значіння відіграють і інші моменти: справи кіно-освіти й кіно-преси. Але цьому ми присвятимо окрему статтю.

Б. Ліфшиць



*«Вася-реформатор».—Комедійний дитячий фільм за сценарієм О. Довженка.  
Роллю Васи виконує Вася-Людвінський. На фото—до району привели п'яного.*



Оператор Фаркаш

# „КІРА КІРАЛІНА“

Режисер Глаголін



# ВИБУХ



На Одеській кіно-  
фабриці закінчу-  
ється постановка  
фільму з робіт-  
ничого життя під  
назвою «Вибух»  
за сценарієм Ля-  
дова. Ставить  
картину режисер  
Сазонов



# КІНОПРОМІСЛ

## Думки вголос

### I.

Це було в 19-му, коли за нулею ліз тиф, теплушка плекала хвороби, бактерії та мікроби. Мій сусід, рудувусий фельшер і коновал, довго вовтузився на полиці і нарешті, як урвався йому терпець, витягнув з кишені теплих штанів саморобного ковальського виробу ножа.

— «Ось,—промовив він, підносячи ніж до світла. Всі операції ним проробляю».

Плюнув на лезо, протер по штанях і підніс мені до очей.

— «Ось—повторив він похмуро.—Знайдіть хоч би одну мікробу»,—і з виглядом переможця подивився на сусідів.

Боюся, чи не проєктує тепер мій фельшер який небудь (може навіть науковий) кіно-фільм. В усякому разі відношення до кіно-драматургії часто має такий самий характер, як медична філософія Гіпократата залізничної теплушки. Скажу більше—така філософія життява і життям виправдана. Вона має свої права на існування.

Кіно, як професійна галузь, ще надто молода, і тому нема у нас кадру своїх фахівців. І на підставі того, що «не святі горшки ліплять», до художніх рад кіно-підприємств як риба в перет, йде коновал від кінематургії. Низька якість їхньої продукції відчувається надзвичайно гостро. Їхня праця, це в найкращому випадку лише лібрето, розраховане на надлюдську працю режисера. Відсутність найелементарнішої техніки, відсутність почуття необхідності такої специфічної, такої особливо потрібної для екранового твору розробки, яку вважали за питому тільки для режисера—найслабше місце цього вельмиприємного захоплення кінотворчістю.

Характерним в цьому відношенні є той факт, що «кваліфіковану» роботу по кіно ведуть у нас письменники, літератори-белетристи.

Драматурги театру майже не дебютують в кіно. Тут відчувається те,

що белетристи не ув'язують своєї праці для екрану з особливою, своєрідною для кіно, технікою і тому легше підходять до нього, ніж драматурги, бо для драматургів по суті фаху більш ясною є різниця й особливість межі їхньою технікою і технікою кінотвору. Письменникові треба знати слово; драматургові—слово (мову) плюс сцену (сценічний комплекс, себ-то актора, декоратора і т. п.); сценаристові—слово (напис), сцену і щось нове, що загалом звуть «екран». Це примушує драматурга з великою обережністю ставитися до своїх виступів на терені кіно. Це спричиняється до переходу сценарної зони до сфери впливу літератури.

Треба підкреслити, що широко і на досить високий щабель поставлене у нас науково-дослідче розроблення питань літератури і театру зовсім не доткнулося сценарія, яко самостійної галузі мистецтва. Сценарій чекає на свого теоретика і дослідника. В цьому виявляється почасти і наша відсталість від світової кінематографії.

За кордоном, де кінематографія професійно відокремилася, сценаристи також зробилися фахівцями, не літераторами, не драматургами, а саме сценаристами. Вони опанували винайдені засоби, таємниці зорового оповідання, композицію монтажу, ритмічну гру. Тут витворилися навіть окремі школи (напрямки), сценаристів, про які ми не маємо жадного уявлення, бо для нас всі твори до екрану сірі і однокольорові, як коти вночі.

Через технічну короткозорість на нашого режисера накидається і розробка прийнятого лібрето в сценарій (иногда з допомогою «підручного сценариста») і саме його переведення. Характерно в цьому відношенні те, що наші молоді режисери часто самі виступають в ролі сценаристів, а Перестіяні вирішив навіть ставити екранний роман «Три життя» без сценарія, роблячи це так-би мовити à livre ouvert і проводячи роман одразу по режисерськи.

Навіть у тому разі, коли сценарії цілком придатні, вони зде-



«Вибух».—Городовик «на варті»



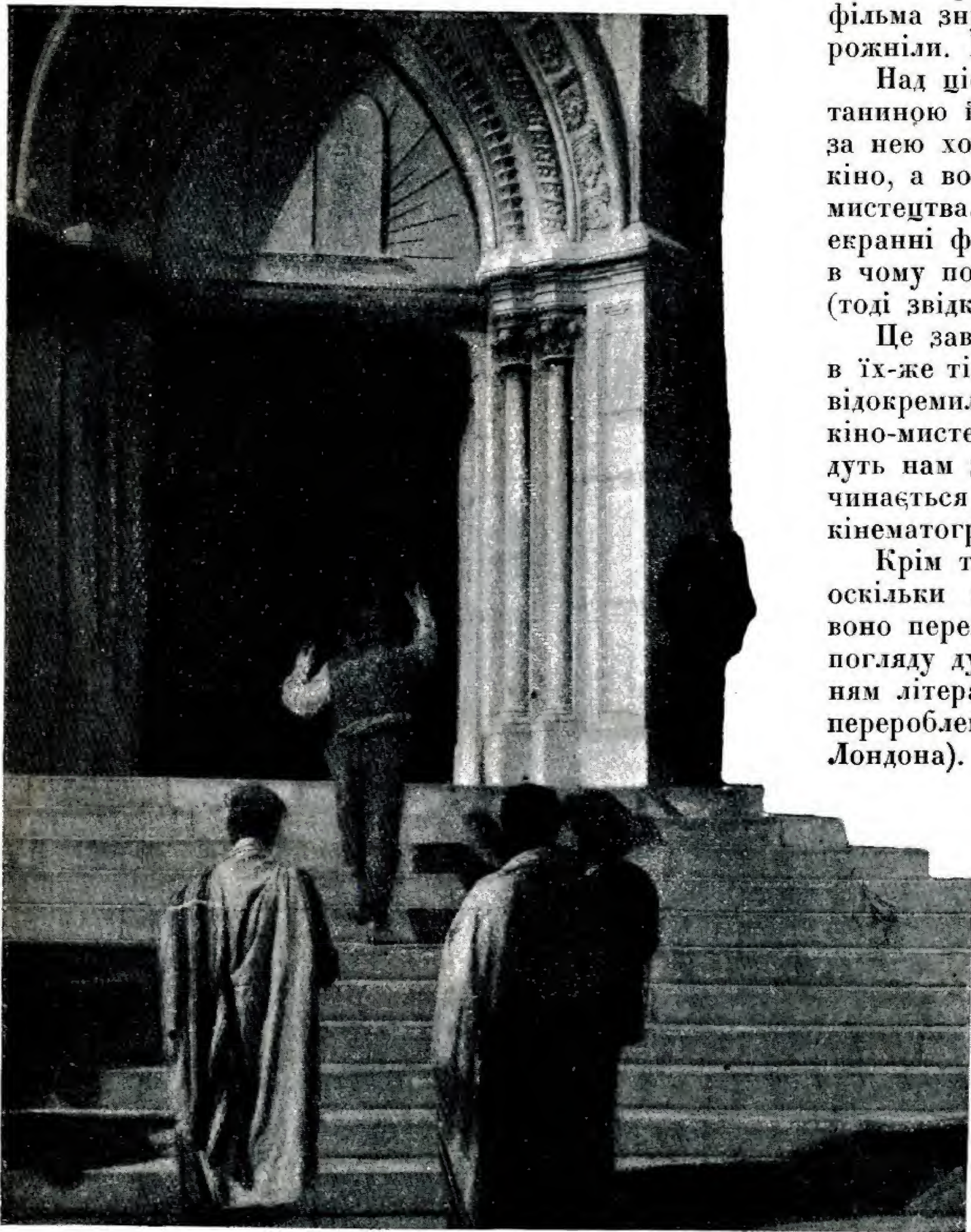
більшого лише фіксують утворені положення, але не прийоми; винахід нових кіно-засобів лягає цілком на режисерів, і для них сценарії, навіть найкращий, є лише трамплін для перескоків власної фантазії.

Питання якості сценарія—питання болюче. Без фахового кадру сценаристів (не зайшлих гостролерів, не кіно-партизан), ми не маємо перспективи просунути наперед нашу кіно-продукцію в якісному відношенні. Використання кіно-коновалів загрожує завести до глухого кута нехтування так технічних, як і творчих особливостей сценарної роботи. На виробництво загрозово насувається аргумент дилетантів і ремісників:

— Сценарій бездоганний. Знайдіть хоч-би одну мікробу.

## II.

Перш за все відбивається нерозробленість сценарної техніки на формах екранних творів. Кіно розмовляє французько-нижгородською мовою. Наша плутана термінологія (найбільш вживані: «кіно-роман»—запозичено в літератури; «кіно-комедія»—в драматургії театру, «загальний фільм»,—такий самий широкий і непевний, як п'єса—тільки відбиває дійсний стан річей. Позичання чужих і вживання навмання сліпо, до речі й не до речі їхніх термінів само собою нічого не може означити.



«Тіні Бельведера»—Фільм про шляхетську Польщу. Ставить його на Ялтинській фабриці режисер Анощенко за сценарієм Золина. На малюнку—біля Варшавської синагоги.

Тут іде мова, не тільки про терміни. Суть полягає в тому, що й самі фільми формально не дають змоги зарахувати їх до літературних або драматургічних категорій. Але вони також іще не остільки стали оформлені і ще не дають розвинути своїй особливій термінології.

Не даремно-ж ринок (термінологія-ж не тільки формальне питання: її шукає й комерція, щоб означити асортимент) узявся означати характер фільму прикметниками: «авантурний фільм», «салонний», «ковбойський і т. и. Ця спроба кінець-кінцем дійшла до порожнього й знову-ж загального «художній фільм» (мабуть, одрізнити від наукового та хронік).

Єдина термінологія, що прищепилася в широких колах і має хоч трохи змісту, має національний характер розподілу «американський», «італійський», «німецький» і т. и. фільм.

Ці терміни мали рацію, бо характер національних виробництв, що накреслили перші напрямки кінематографії, справді кінематографічно різнилися. Та тепер, коли американська, наприклад, кіно-промисловість міняє сюжетний курс і звертається від вільної авантури ковбоя до «порядної» людини, від конфлікту дії до психологічної колізії,—термін «американський фільм» стає вихолощеним, порожнім, нерухомим, він не дає змоги передати хід розвитку й ухили кінематографії. Саме в цьому розвитку зв'язок територіальних напрямків з особливими способами будівництва фільма зник, і терміни, що означали цей зв'язок, спорожніли. Їхній зміст пішов у історію.

Над цією недоречністю, над термінологічною плутаниною й безпорадністю годиться помірковувати, бо за нею ховається ще й несамостійність в підході до кіно, а воно вже безперечно самовизначилося в сфері мистецтва. Конче треба дослідити більш-менш сталі екранні форми і визначити, чи самостійні вони (тоді в чому полягає їхня специфічність?), чи запозичені (тоді звідки?), чи змішані (тоді в якій пропорції?).

Це завдання не тільки утворить нові терміни—не в їх-же тільки справа—воно ще й вияснить, оскільки відокремилася й диференціювалося від інших галузей кіно-мистецтво. Ця робота встановить межі, що дадуть нам змогу сказати: ось тут кіно, а далі вже починається література. Словом, це будуть октябрини кінематографії.

Крім того ця робота означить побіжно й те, оскільки й звідки запозичає кіно свої способи і як воно перекладає їх на свою екранну мову. З цього погляду дуже цікава була-б робота над екранізуванням літературних творів і навпаки, над літературним переробленням сценаріїв (скажемо — «Серця Трьох» Лондона). Крім того внесення ясності в цю ділянку додасть охоти сценаристам і режисерам для творчості кіно-форм.

## III.

Серед наболілих питань, що хвилюють кожного сценариста, режисера, монтажера, найгострішим є проблема монтажу.

Монтаж тісно зв'язаний з проблемою сюжету. Коли сценарист дає епізоди й моменти в певній сюжетній послідовності, він таким чином наперед означає майбутній монтаж фільму, знятого за його сценарієм. Ритм будови сюжету, загальний характер композиційної структури, той чи інший сюжетний ефект визначають для його можливу форму зв'язків, можливі комбінації змін.



Та режисер, в залежності від задуму постановки, від свого індивідуального підкреслення якоїсь частини сценарія, в своєму «сталевому сценарії» перегруповує ці епізоди й окремі моменти.

Нарешті монтажер (у нас це здебільшого той самий режисер) вже остаточно перетасовує все в залежності від зорового ефекту готової плівки.

Наслідком подвійної зміни змінюється композиційний зв'язок, калічиться часто до незнання самий сюжет, задум або тенденція, покладені в основу сценарія.

Практика радянського перемонтажу закордонних буржуазних фільмів досить яскраво показує, який це могутній чинник. Ця практика доводить, що сценарій є тільки причиною постановки. Режисерові дається тільки компоувати кадри, а монтажер стає єдиним справжнім автором фільма.

Не кажучи вже про комічні прецеденти що до авторського права (кого вважати за автора? Чи можна вважати сценариста за автора фільму, що зовсім не відповідає його сценарію, хоч і знято його саме за цим сценарієм?), це питання доводить до такого становища, коли потрібний розподіл праці в кіно-промисловості потрапляє в несприятливі умови, що гальмують справу. Ідеальне розв'язання монтажного питання об'єднанням в одній особі сценариста, режисера й монтажера безперечно шкодить кінематографії, а всяке інше розв'язання обов'язково викликає конфлікти.

Питання сюжетної композиції і монтажу, як методу сюжетного оформлення—першорядне теоретичне питання. Коли Меєрхольд перемонтував для театру «Ліс», то це був художньо цінний, виправданий творчістю акт. Слід зважати і на професійно встановлену звичку наших театрів—на купюри, що вони є власне односторонній перемонтажний акт («виключення», а не «переміщення»). Здебільшого таємниця купюри полягає просто в механічному, тобто по композиції з цією структурою п'єси незв'язаному, ви-

ключенні. В «Лісі»—творча зміна, в купюрах—механічне калічення.

Де-ж межі того й другого в монтажі кіно-фільму?

І тут, так само, як і в раніш зачеплених питаннях, треба взятися до праці дослідників. Кіно чекає свого теоретика, співробітника у розв'язанні практичних завдань. Досвід, що заліг на полях кіно товщеними шарами, аж кричить—кличе дослідника.

Ілля Бачеліс



«Тіні Бельведера»—В тюрмі

Сценарій:

Шрайбер та Яновського



Виробництво ВУФКУ 1926 року

# ГАМБУРГ

Повстання Гамбурзьких робітників 1923 року



Режисер Баллюзек  
Оператор Рона



## Художнє оформлення кадру

Можна витратити багато десятків тисяч карбованців на різні прикраси картини, часто зовсім чужі сюжетові, притягнуті за вуха для того, щоб оживити нудне місце. Можна набудувати храми, висячі палаци, летючі садки, водопади та иншу розкіш, і можна досягнути значної цінності картини далеко меншими „розмахами“ на постановочність, звертаючи особливу увагу на пластичну й живописну сторону кадру.

З певністю можна сказати, що при недбайливому відношенні до цього найфотогенічніші актори, найблискучіші лаштунки не створять цінної (худжньої) речі.

Кадр так само, як речення гарної повісти, мусить бути цінним сам по собі. Кожний кадр фільму повинен бути не тільки чітким, виразним по сюжетові, але ще й художньо-самостійним. Його можна судити окремо, без усього фільму, як художню одиницю, як станкову картину.

Питання художнього оформлення кадру виникає разом з найважливішими завданнями кіно-мистецтва.

Низка кадрів, що складає епізод або картину, відбивається в уяві глядача по більшості як статична, не рухома сцена. Коли ми спробуємо згадати найвидатніші моменти фільма, перед нашими очима виникнуть окремі, непорушні образи-обличчя, пейзаж, архітектура, то-б-то виникне окремий кадр.

Відносячи кіно почасти до мистецтва образотворчих, пошукаймо в старшого брата його, станкового малярства, тих заходів, що можуть згодитися для кіно. Та спочатку візьмемось до конкретних прикладів. В нас перед очима два кадри з двох різних фільмів, що передають той самий момент. Цей момент маює верхівця, що з розгону бере бар'єр.

Зватимем ці кадри А. і Б. Режисер, що керував зніманням кадру А. мав у своєму розпорядженні першорядний матеріал і пильнував відбити всі деталі небезпечної скачки. Актор в його—прекрасний їздець, обличчям і по статтю він пасує до рухів свого коня. Коня вибрано расового, збруя сяє, бар'єр максимальної височини. Освітлення чудове. Словом, умови для досягнення найкращого вражіння найсприятливіші.

В кадрі Б. бере участь нічим не видатний актор, що не має багатої міміки, звичайний кінь, проста збруя, невисокий бар'єр де немає жодної небезпеки для життя. А наслідком знімання—кадр А вийшов мало виразний, сухий, а кадр Б—могутній, рухливий, дає вражіння великої небезпеки. Перший нагадує вивчені скоки циркового коня, а другий—прудких скакунів Делакруа і Жеріко.

Отже, діло очевидно в тому, що режисер кадру А поклав надію на обстановку й гру, й забув про мальовничу виразність, що не менш перших двох елементів творить фільм, і кінець-кінцем розв'язує питання його зовнішньої принаданості.

Якийсь маловажний, та обміркований зсув набік, підкреслення одної деталі, затінення иншої, якийсь несподіваний рух тіла, вчасно використаний вітер, хмара куряви, що стирає різні контури, і бідна гра учасників картини стає повною, сильною пластично, хвилює глядача. Що яскравіше буде це вражіння, то глибше западе воно в пам'ять глядача. Як досягти такого ефекту? Яка путь художнього кадру? Перша путь до цього свідомо використати досвіди малярства, то-б то просторінь, обсяги, світ. Всякий кадр мусить мати свою пластичну ідею. Це значить, що він має свою власну гармонію форм і ліній, що мають свій особливий вплив на глядача.

Цей вплив можна й треба використовувати з метою зміцнення змісту. Так, наприклад, низка кадрів, скомпонованих поземно, дає вражіння непорушності, спокою. Коли-ж між ними дати момент, збудований на діагоналі, то це дасть вражіння руху, занепокоєння.

Так само різнять ефекти більшої чи меншої інтенсивності кольору. Кажемо кольору, бо білий, сірий і чорний—це теж багата палітра, далеко не використана кіно-фахівцями.

Треба згадати й відчувати все багатство сірих і чорних тонів у Еспанських та Англійських майстрів, щоб уявити собі різноманітність ефектів, досяжних для кіно в ділянці колориту.

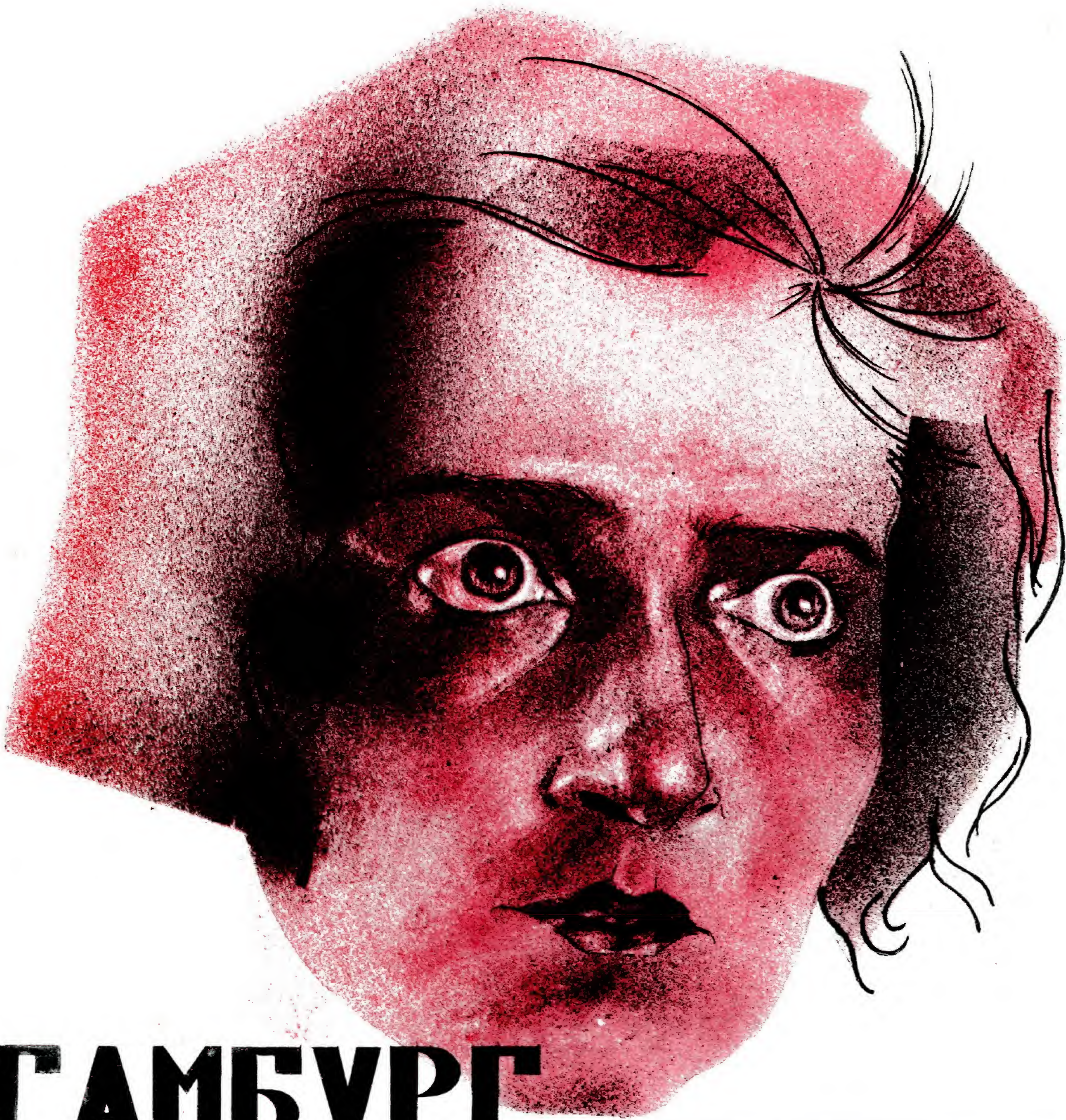
Сірий знімок, ясний не виразний, поруч контрастового, інтенсивно чорного, матові туманні контури поруч чітких, блискучих площин, пляма, лінія, сукупність обсягів,—усе це ті елементи, що складають кадр. Їх треба організувати, з хаосу створити щось досконале.

Друга путь, рівнобіжна першій—помітити й використати специфічні особливості кінематографії, в першу чергу—рух. Фільм не можна утворювати тільки на основах малярської пластики—рух у малярстві потенціальний, а в фільмові він—кінетичний і вимагає особливого підходу. Питання ставимо про малюнок руху, котрий спостерігаємо тільки в фільмах «особливого тиску».



«Кіра Бірліна»—Вгорі: Кіра з дочкою своєю та сином (Кіра—арт. Валерська, дочка—арт. Рубіна, син—Вася Крестинський). Унизу: син Кіри лізе до хати через вікно





**ГАМБУРГ**









Тут багато важить стежити за тим, щоб річ або тіло, що рушиться на певному фоні, не втрачало композиційного зв'язку з тим фоном. Вони мусять змінюватися так, щоб тією зміною підкреслювати характер руху і в такий спосіб збільшувати потрібне враження. Винахідець-режисер стає ще й винахідцем-художником. Коли йому забагнеться в комічному місці фільму пустити навздогін якомусь боягузові цілу вулицю з хатами, й деревами, що весело витанцювують за його спиною, то він мусять так використати всі ці аксесуари—лихтарі, вивіски й т. и., щоб крім комічного, дати ще й художнє враження. Так роблять усі російські карикатуристи, і від цього шаржі й юмористичні малюнки тільки виграють.

В картинах романтичних, у великих кіно-романах малюнок руху може утворити видатний художній образ. Коли в фільмові три дієві особи мають кожний свою схему руху, свій характер жеста і координують його з речами й фонами, де грають, то це явище остільки-ж живописне, оскільки й театральне.

В одному давньому детективному фільмі центральна особа, невідомий, йшов наперед тільки правим боком. Ця його звичка була основою ним утвореного образу і всієї його гри. Його гра зводилася цілком до позирування. Другим прийомом його був тінювий контраст на ясному фоні, і третім—форма. Контур тіла його все здавався угластим, одно плече стирчало вище другого. Вже самий його появив викликав оплески. Часто від його падала довга чорна тінь, поламана на стінах, і він нагадував персонажів Калло, Домьє, Бан-Гога, Пікассо. У безгозудому сюжетом фільмові, це був прекрасний і мальовничий кінематографічний момент.

У поверховому елементарному начеркові ми можемо дати схеми художнього оформлення кадру. Вона, на наш погляд, складається з таких елементів:

1. Композиція—організація просторіні в розумінні розміщення за певним планом і в певній залежності одного від одного всіх об'єктів кадру. Відповідно завданню, komponують по поземній лінії, прямовисній, по трикутникові, по діагоналі. Співвідношення планів, виділення декотрих з них, знімання з різних пунктів і широке використання ракурсів—цілком відносяться до питань композиції.

2. Форма - якісний вибір складових частин кадру. Формальному контролю має підлягати весь живий і мертвий інвентар картини. Колір—підбір світляних контрастів, використання колористичних ефектів. Приведення їх при проєктуванні на екрані до гармонії чорних, сірих і білих тонів.

Таке саме важливе питання про різні поверхні: блискучу, матову, шорстку, горбчасту (викор. америк.).

3. Світло—найсильніший засіб досягнення художнього враження фільму. Часто надмірне вживання його руйнує це враження. Світло може і збагатити, і поспувати форму.

Світляний трюк сам по собі може бути плюсом, але-ж тільки тоді можна його виправдати художньо, коли він погоджений з пластичною ідеєю кадру.

В галузі світла можна запозичити в малярства для практики кіно один прекрасний спосіб. Це переважно Голандський, а зокрема, Рембрандівський спосіб. В його картинах освітлення розподілено так, що глядачеве око з найяснішої точки йде далі шляхом, назначеним самим художником, і сприймає картину так, як її створено. Така точка може служити ключем до розуміння мальовничого завдання кадру.

Ми захоплюємось иноді коротким моментом висо-



«Кіра Кіраліна»—  
Вгорі: брат та  
сестра. Внизу:  
негр, слуга грека-  
хазяїна



кої краси, та в якомусь фільмі він хутко зникає безповоротно, і часто густо на зміну йому йдуть найнудніші сцени.

Такі перлини випадкові. Гарна випадковість—чудова—річ, та ненадійна в усіх відношеннях. Надходить

слухний момент переходити на глибоку свідому роботу використання старих і шукання нових художніх процесів, що можуть збагатити кіно, і дати нам справжні художні переживання.

Н. Соболев



Виробництво ВУФКУ 1926 року

# „ВАСЯ РЕФОРМАТОР“

КОМЕДІЙНИЙ ФІЛЬМ

Сценарій та постановка худ. ДОВЖЕНКА



## Наука. Кіно. Діапозитив. Клуб

Характерно, що розв'язуючи своє основне та найактуальніше завдання, себ-то втягаючи дорослого робітника, клуб оперував з кіно, як з найбільш перевіреним засобом, що ввійшов у робітничу масу. Коли-б не це, можливо ми-б рідше чули від клубників дорікання на кіно-організації.

Безперечно, кіно—не другорядна справа «поміж усім іншим», а одна з основних форм масової клубної роботи. Тому наші кіно-установи мусять зробити відповідні висновки що до своєї кіно-продукції, виходячи з твердого курсу, що його взяла партія в справі поліпшення масової роботи. Партія вважає, що «добре організувати масову роботу, значить правильно розподілити усі зв'язки від партії до мас, і цим саме найбільш повно охопити партійним впливом широкі шари робітників та селян».

Що це значить, гадаємо: усім зрозуміло. Тепер треба дбати лише про поліпшення якості наших кіно-продуктів. І от схиляються на тому, що треба виробляти науково-популярні фільми та демонструвати їх по клубах. Товариші вказують на величезні можливості кіно в справі демонстрування та пояснення наукових здобутків, що далеко більші наслідки дає ніж книги або лекції, та підкреслюють отакі три моменти.

По-перше, аудиторії не доводиться «вирити на слово», вислухувати сухі логічні вирази, усе дається «безсумнівним» прикладом, кіно-прикладом разом з живими об'єктами та гарно зтвореною обстановкою; по-друге, усе дається не статично, а динамічно; по-третє, кіно має усі дані для того, щоби дійсно науково поставити картину, створити для неї умови та засоби, що їх аніяк не можна вживати в найкраще поданій лекції, найкраще ілюстрованій книзі. Наука має в кіно свого могутнього проводира до найширших шарів робітничої класи. Зрозуміло, говорючи про науковий фільм на клубному екрані, треба не забувати, що особливо важлива висока якість такого фільму. Але маючи високоякісні наукові кіно-фільми на клубному екрані, не можна ставити собі завдання усунути звідти одразу закордонний «романічний мотлох», бо тут проватиметься довга та уперта боротьба, яка йтиме, головним чином, шляхом демонстрування по клубах кращих наших художніх ідеологічно-витриманих картин, що досі їх так мало показали клубним екранам. Що науково-освітній фільм з перших-же кроків знайде свого глядача, доводить низка даних, що їх подано в «Правді» № 129 т. Дубровським (після перегляду наукових фільм, організованого АРК). Ось кілька думок глядачів: «Мені особливо сподобалася картина «Хемічна промисловість ССРР

в боротьбі з сараною». Я, як селянин з діда й прадіда, глибоко зворушений... Моя пропозиція—як найбільше демонструвати цю картину поміж селян». Робітник про ці науково-популярні фільми написав таке: «картини дають цілковите уявлення для робітників, бо не завжди це можна прочитати й до того-ж не усякого робітника цікавлять книги такого змісту. Замість дурних закордонних комедій—ставити як найбільше такі картини, бо це корисний додаток до кожного художнього фільма». Подані думки,—це не думки усієї клубної маси. Певно, що там ми знайдемо групи, які не дуже охоче мінятимуть детективного Гаррі Пія на руську сарану. Частина клубної маси вимагає від кіно лише відпочинку і зовсім не хоче напружувати свою думку на наукові фільми. Але безперечно те, що перед нашими кіно-установами, зокрема на Україні—перед ВУФКУ, виростає невідкладне завдання поширити виробництво кіно-фільмів. Цілком правий т. Залкінд (див. «Правда» № 123), коли на запитання, чи мають збитки наукові картини (звичайний аргумент кіно-установ), відповідає: «це залежить од того, як їх ставити і як розповсюджувати. За оздобою ріденького напівбелетристичного сюжета, побудовані не дослідником, а поверховим популяризатором, вони, звичайно, будуть пшиком. Навчених, ні громадську думку, ні широку аудиторію вони не задовольнятимуть. На черзі—добір найактуальніших тем, вироблення методи, як ці картини пророблювати. Робітничі клуби, хати-читальні, робфаки та ВУЗИ, середня та молодша школа, широка маса—повинні мати кіно-книгу,—особливо



«Кіра Кіраліна»—Молодша Кіра (арт. Рубіна)

нашу, радянську, матеріалістичну кіно-книгу».

Все-ж, треба визнати, що видати цю кіно-книгу надзвичайно складно. Місткість клубного екрану по лінії наукових фільмів ще на довгий час не можна буде в повній мірі задовольнити. Ось чому доводиться радити клубам, за старим прислів'ям: «На ВУФКУ надійся, а сам не плошай». Щоб клуб «сам не плошав», то для цього йому треба використовувати й інші засоби розповсюдження та популяризування наукових відомостей, що одним з них конкретно є—діапозитив. Діапозитив не лише замінює науковий фільм, (саме через нашу «кіно-бідність»),—засіб в освітній роботі, він має певне самостійне значіння. Насамперед, навіть за найкращих умов, кіно-виробництво не може деталізуватися на таку кількість тем, як це може зробити діяпозитивне виробництво. Далі, коли кіно-фільм розроблює наукову тему в якій будь динамічний сцені, полегшує цим сприймання її робітником, або освіченим селянином, то все-ж таки широкі маси





них клубу діяпозитивів сподіватися можна на ВУФКУ, здається, не ризикуючи. За це говорять де які дані. Ось ВУФКУ встановило зв'язок з істнартом, що під його керівництвом випустило низку цікавих історично-революційних серій. Втягнення робітників окремих музеїв, наукових організацій, відповідних установ—безперечно правильний засіб підняти якість діяпозитивів. Зараз ВУФКУ (Харківський обласний відділ) склав угоду з УПО НКО на низку серій для сельбудів, по ціні значно меншій, порівнюючи з риночною. ВУФКУ здійснює діяпозитивний виробничий план УПО для села. Варт було-б і клубному відділу організувати теж саме по лінії діяпозитивного плану для міських робітничих клубів. Як що вони це пророблятимуть в повному зв'язку з ВУФКУ, сподіваємося, що діяпозитивна продук-

селянства сприймають примітивно, «зв'язок явищ» не тільки не розуміють, але він їм навіть подекуди заважає. Отже, коли через фільми будемо проводити популяризування наукових відомостей, то через діяпозитиви ми будемо мати архіпопуляризування. Замість «зв'язку явищ» серія діяпозитивів має пояснюючу лекцію, що зв'язує окремі діяпозитиви відповідно з рівнем аудиторії. Підняте зараз у клубах питання про підвищення якості лекцій з необхідністю оживити лекції через діяпозитиви. Діяпозитиви полегшують завдання, що стоїть перед культустановами в галузі кваліфікування лекторів, бо діяпозитиви можуть бути розроблені найкращими науковими силами, давати низку даних, від яких лектор відійти не зможе.

Не доводиться багато говорити про більшу матеріальну приступність діяпозитивів, про те, що діяпозитиви відвоювали симпатію поміж маси, що охрестила їх «чарівними картинками» то-що. Усе це разом говорить за те, що проводячи зараз в клубній роботі лінію на найбільше охоплення маси і втягаючи її в клубне життя, оживлюючи усі форми клубної роботи, нам треба буде по лінії лекційної роботи широко вжити діяпозитиви. Цілком правильно підкреслює т. Павлов у своїй роботі про «червону чайну», що діяпозитивна вітрина, так звана «німа лекція», може дуже зацікавити робітника, що така вітрина, яку буде влаштовано в «червоній чайні», буде надзвичайно цінною первісною формою масової культроботи. Це підкреслює вище подану думку про архіпопулярне значіння діяпозитивів, як засоба політосвітньої роботи.

Даючи кількома рядками раніше раду клубові «на ВУФКУ надійся, а сам не плошай», ми зробили це не аби для чого. По лінії одержання потріб-



Вгорі: Валерія, жінка Сули, та Мірца, її рабиня. Внизу: Убивство Сули. Ранішній туалет Валерії



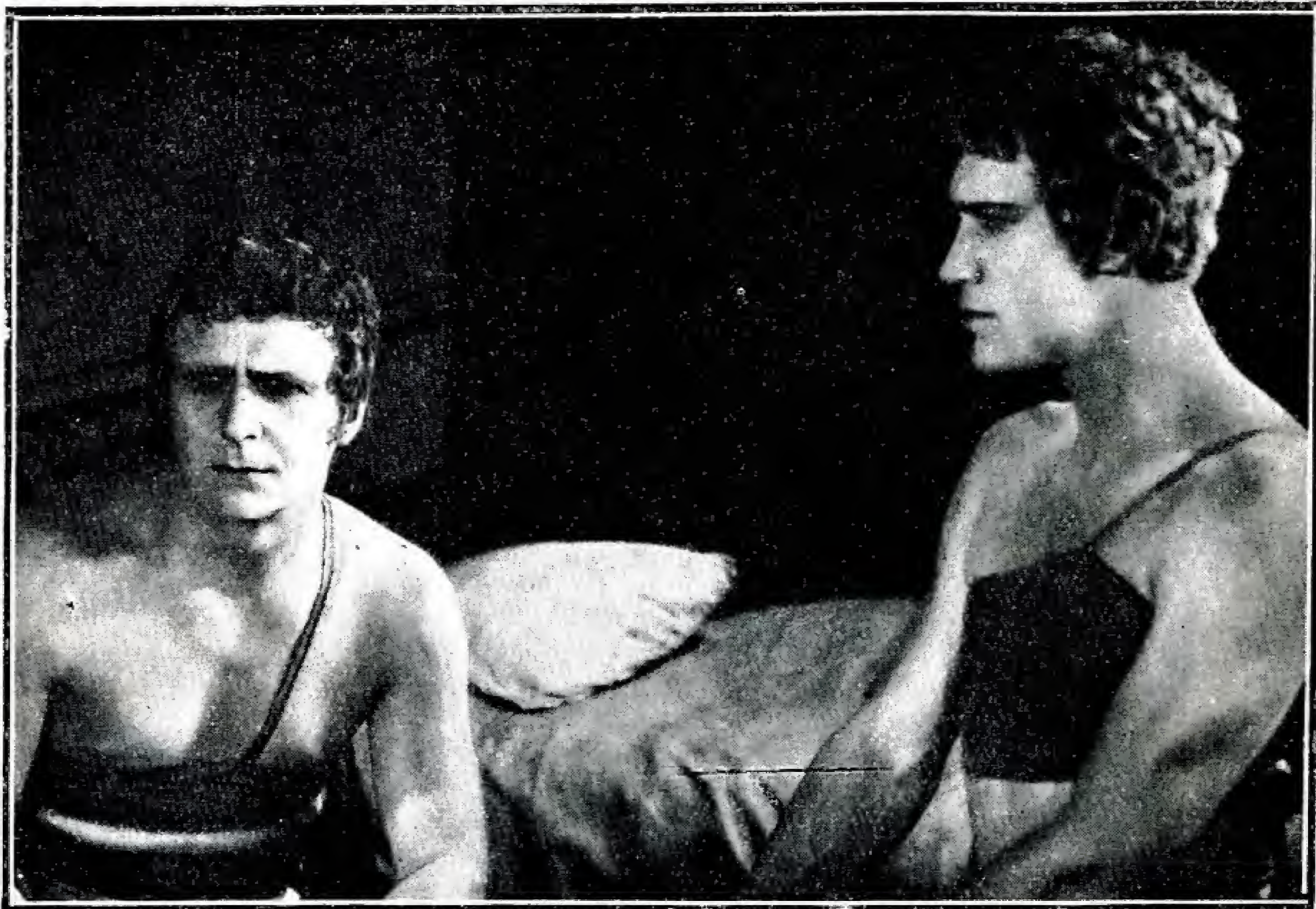
ція в найближчий час роботи клубів взимку здійсниться.

Надзвичайно важливо те, що дія-  
позитивне виробництво ВУФКУ хоче  
зв'язати свої виробничі плани з планами  
Центральних органів, що визначають  
основну лінію клубної, шкільної, агі-  
проп-та сельбудної роботи. Зважаючи  
на завдання масової політосвітної ро-  
боти та йдучи на зустріч в найсклад-  
нішій справі підняття її якості на від-  
повідну висоту ВУФКУ примушено буде  
налягати на два фронти:

1) поширення діяпозитивного вироб-  
ництва усіх обласних відділів.

2) випуску низки наукових популяр-  
них фільм на найбільш актуальні на-  
укові теми.

Л. Копелев.



## „СПАРТАК“

На Одеській кіно-фабриці закінчу-  
ється постановка фільму „Спартак“  
за сценарієм письменника Гео Шку-  
рупія та М. Гальперіна. За основу сце-  
нарія взято відомий роман Джіо-  
ваніолі під цією-ж назвою.

Ставить фільм відомий режисер,  
реформатор турецького театру Мух-  
син-Бей, знімає оператор Гольт, деко-  
рації та будівлі римських вулиць архи-  
текта Байзенгерца.

Фільм знімався в Одесі, де було збу-  
довано римські, тогочасні вулиці, та  
цирк. Натурні зйомки провадилися  
в Криму. Тут-же було заснято сцени  
боїв повстанців-гладіаторів та рабів  
з римськими легіонами.

Фільм малює відоме повстання гла-  
діаторів на чолі зі Спартаксом проти  
Риму, патрициїв та сенаторів.

В той час, як в Римі править ди-  
ктатор Сулла і пануюча класа відда-  
ється різним кривавим розвагам, гла-  
діатор Спартак організує рабів. У  
Спартакса закохується дружина Сул-  
ли куртизанка Валерія, але Спартак  
не кидає справи за-для кохання. Його  
величні плани поволі здійснюються.  
Зі своїми товаришами Арториксом  
та Окноманом він веде військо з ра-  
бів та гладіаторів проти Римської  
імперії, завойовує половину Італії й  
підходить до самого Риму.

Цей величний похід струшує всю  
імперію і крізь віки до наших днів  
доносить бадьорі вигуки, повставших  
рабів.

Барвиста постановка фільму дає  
цілковиту уяву про цю героїчну бо-  
ротьбу.



Угорі: Спартак та Арторикс. Унизу: Валерія дає розпорядження заарештувати Гресію



## Організація кіно

Стаття дискусійна

Ще й досі нашому кіно-виробництву бракує міцних організаційних підвалин. До цього часу ще тривають всілякі шукання і це, можна думати, є основна перешкода у розвитку нашого виробництва. Не встигнеш ту або иншу організаційну форму зреалізувати, як вже висунуто нову, на яку чекає та-ж сама доля, що й першу.

Розуміється, за таких умов ми весь час будемо шукати, організовуватися, вигадувати нові форми організації нашого виробничого апарату, але нічого нового не утворимо, як що загода не відмовимося від отих упереджених і хибних думок про «специфічність» кіно-виробництва.

Ми повинні ставитися до кіно-виробництва так само, як і до всякого иншого нормального виробництва; забувши про всі «особливості» та «специфічності» кіно-виробництва, ми зможемо стати на шлях утворення більш-менш правильних організаційних форм кіно-роботи.

Розглядаючи стадії кіно-виробничої праці, побачимо, що їх можна розподілити на дві половини. Одна половина має характер суто фабричний, де слово «специфічність» можна цілком відкинути, і друга—що залежить від творчості, індивідуальних якостей і хисту окремих осіб, що їм доручено ставити ту або иншу картину.

До першої половини треба зарахувати: працю допоміжних підприємств, які виконують всі завдання що до підготовчої праці для зняття, а до другої—працю сценарну, підшукування типажу, готування шкиців декорацій, процес зняття, монтаж і т. п. всі роботи, що їх доручено режисерові, художникові і операторові, працю яких не можна вкласти в певні

рамки, і від уміння й здатности яких залежить оця праця.

Яку роль відіграють у нашій справі допоміжні підприємства?

В кіно-справі колосальне й майже виключне місце займає підготовча робота до зняття. Коли все передбачено й все завчасно замовлено—це значить, що половину праці виконано. Майже всю підготовчу працю пророблюють допоміжні підприємства (цехи) фабрики, і таким чином цілком ясно, що коли цехи



«Тіні Бельведера»—Внизу—засідання польської масонської ложі; вгорі—Конрад Зволінський (арт. Федоренко) та Лія (арт. Галіна)

удосконалено, працю їхню механізовано і чим більшою є відповідальність осіб, що стоять на чолі окремих цехів, тим більш виробництво забезпечено доброю продукцією.

Отут можливе цілковите керування, цілковитий облік, можна «натиснути», коли потрібно, і, головне, тут немає залежності від примхів окремих осіб.

Не так стоїть справа з художньою частиною нашої праці, що цілком залежить від хисту та ініціативи того або иншого режисера, художника і, почасти, оператора... Тут, де винахідливість і художнє чуття, що від них залежить успіх праці, не мають меж, працю довірено окремим особам, які, здавалось-би, повинні суворо відповідати за доручену їм справу.

Та ж само, як відповідальний керівник будь якої галузі виробництва відповідає за праці, що їх виконується згідно з його проектами та за його керівництвом, тож і в нашій справі—режисер мусить відповідати за постановку в цілому. Проте наші організаційні форми дають повний простір саме тим робітникам, що повинні були-б більше за інших відповідати за доручену їм працю над фільмом.

Я вже нічого не кажу за ту безумовну від-



повідальність, яка повинна бути у разі, коли фільм не матиме успіху, я лише кажу про ту нормальну відповідальність, що її повинен нести режисер протягом всього часу праці над фільмом. Але з самого початку режисерові дається всі козирі до рук, щоб він ні за що не відповідав.

Починається справа зі сценарія. Сценарій у більшості випадків «не до вподоби» режисерові. Відступити від сценарія неможна, режисерське розроблення не задовольняє, хочеться цілком змінити сценарія, а цього з багатьох причин зробити неможна.

Це перший з багатьох моментів, з яких і починається оця безвідповідальність.

Для того, щоб сценарій був «до вподоби» і при цьому не загубив «ідеології», треба здійснити контроль над працею режисера.

На всіх фронтах радянського виробництва ми довіряємо працю всіляким фахівцям і не припускаємо навіть і думки, що такий відповідальний робітник може відповідати тільки за частину дорученої йому праці.

А в кіно-виробництві ми кажемо, що можемо дозволити, щоб радянський кіно-режисер відповідав тільки за художню частину постановки. Що до іншої частини, то ми будемо його контролювати й керувати його працею.

Розуміється, це цілком неправильно. Художню та ідеологічну частини міцно зв'язано в процесі режисерської праці і їх не можна відокремлювати одну від одної. І коли ми «контролюємо», то цим самим даємо режисерові можливість не відповідати за його працю.

Сценарій не «до вподоби», за ідеологічну частину режисер може не відповідати, за фінансову тим більш. Що-ж з цього маємо?

Коли людина може контролювати та інструктувати працю іншої людини в якій завгодно галузі, то розуміється, вона зможе й замінити її.

Проте наші керівники, чи уповноважені не зможуть і не зможуть взятися за режисерську справу. Фактично справжнього контролю немає, й він розв'язує режисерові руки.

Що до фінансового боку постановки, то до цього часу ані художники, ані режисери не цікавилися економічним становищем кіно-виробництва.

«Ми, мовляв, художники, а скільки коштує праця, яку ми провадимо, — це нас обходить».

Цінний є той художник, що зберігаючи цільність і художність твору,



«Тіні Бельведера» — Внизу: Конрад та Лія; вгорі — перед панським маєтком

вміє вкласти його в певні рамки часу й витрат. Цього саме у нас бракує.

Які-ж, на мою думку, можна зробити висновки зі всього цього?

Режисер одержує сценарій, який він може порежисерському переробити й розробити, але основну ідею повинен залишити.

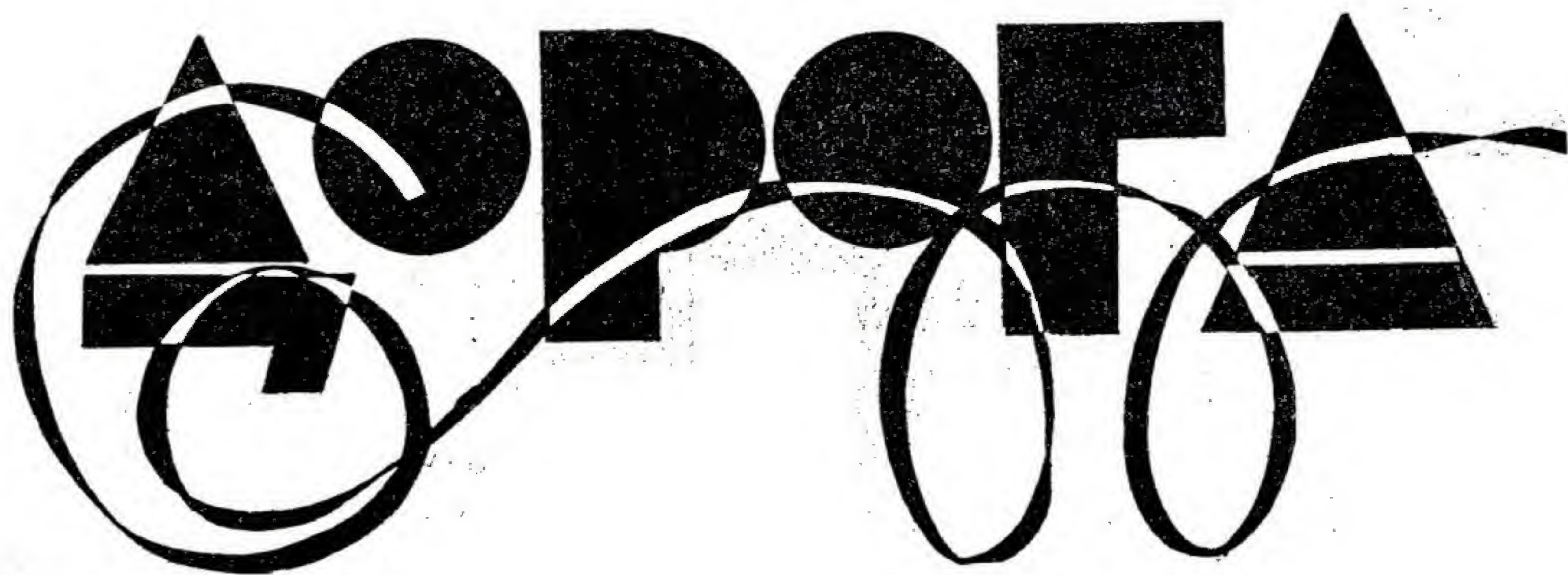
Режисер відповідає, так за художнє, як і за ідеологічне оформлення сценарія, а коли ми радянському режисерові не можемо цього довірити, то взагалі такого режисера не можна допустити до праці в нашому виробництві.

Таким чином дирекція фабрики, проводячи свою працю у всіх допоміжних майстернях через відповідних завідувачів цехами, а в художній частині — через режисера, і вимагаючи від них повної відповідальності за всю працю даної групи, зможуть, безумовно, виконати всі тяжкі завдання, що на їх покладено. І. Гарбер



«Тіні Бельведера» — Граф (арт. Олександр)





Можна багато сперечатися про абсолютну цінність того, що дає своєму споживачеві наше кіно, та жодного сумніву немає, що з кіно в нас не все гаразд. У всякому разі наше кіно за теперішнім станом річей не виправдує слів про найнеобхідніше з усіх мистецтв.

Колосальний складний виробничий механізм кіно, що складається зі стількох окремих частин, потребує незвичайної раціоналізації роботи всіх своїх «цехових» галузів, уточнення функцій, суворого обліку сил, матеріалів і ринку; кіно-політика остільки складна, що кіно в цілому вимагає незрівняно більше, ніж якась інша галузь промисловості; воно жадає суспільної ініціативи.

Нам добре відомо, що радянське кіно служить і повинно служити, так-би мовити, двом богам. Перше кіно, як колективний вихователь найширших мас; друге—кіно, як виробничий та комерційний механізм. Одно без другого існувати не може.

Ми-б хотіли сьогоднідати селу десятки тисяч кіно-театрів і науково-популярних фільмів, та для цього необхідно, щоб на головних вулицях, по фешенебельних театрах йшов «Багдадський злодій» та тріскучий радянський бойовик.

Так стоїть справа в схематичному вигляді. Практика дає сотні протиріч, тупичків, іноді ми буваємо свідками, як у погоні за вигідним, ходким і «ідеологічно витриманим» (знов таки) бойовиком, утворюються цілковито протинатуральні сполучення качки з верблюдом.

Що правда, робити одночасно на широку масу й на широку вулицю більш як важко..

Тепер ніби тихше стало з «бойовиками», але першим споживачем кіно-продукції лишається (й надовго залишиться), широка вулиця; вона оплачує величезні витрати виробництва, вона творить прибутковість; та корінь справи такий, що хазяїном кіно вулиця в нас ніколи не буде. Навпаки.

Отже, радянське кіно має завдання поступово, але твердо повертатися лицем до справжнього свого

споживача, а робити це можна лише тоді, коли кіно стане повним хазяїном широкої вулиці, коли привчить її до гарного, до культурного, до художнього, до корисного фільму, а не тільки буде задовольняти потреби «из божественного посмешнее», марно намагаючись утворити «бойовик» сенсаційного характеру. Яким-же чином «и невинность соблюсти, и капитал приобрести?»

У своєму орієнтовочному плані на цей рік ВУФКУ передбачає цикли: історичний, науковий, дитячий, селянський, художній та агіт-ударний, при чому з художнього циклу намічено картини, що відбивають життя сучасної Басарабії, Галичини, Комсомолу, Червоної армії, та національних меншостей. Це прекрасно, саме цього й треба. Безперечно, що справа опанування вулицею в інтересах маси значно буде полегшена, як що ми матимемо гарні картини з отаких циклів, бо тоді вулиця зацікавиться, а там, дивись, покине свою нудьгу по доктору Мабузо. Тоді буде можливим надати імпортом фільмам вже не таке почесне місце, як це є тепер, можна буде рішуче наплювати на підозрілі детективи й «Сказку любви дорогой», ввозячи тільки високохудожні речі.

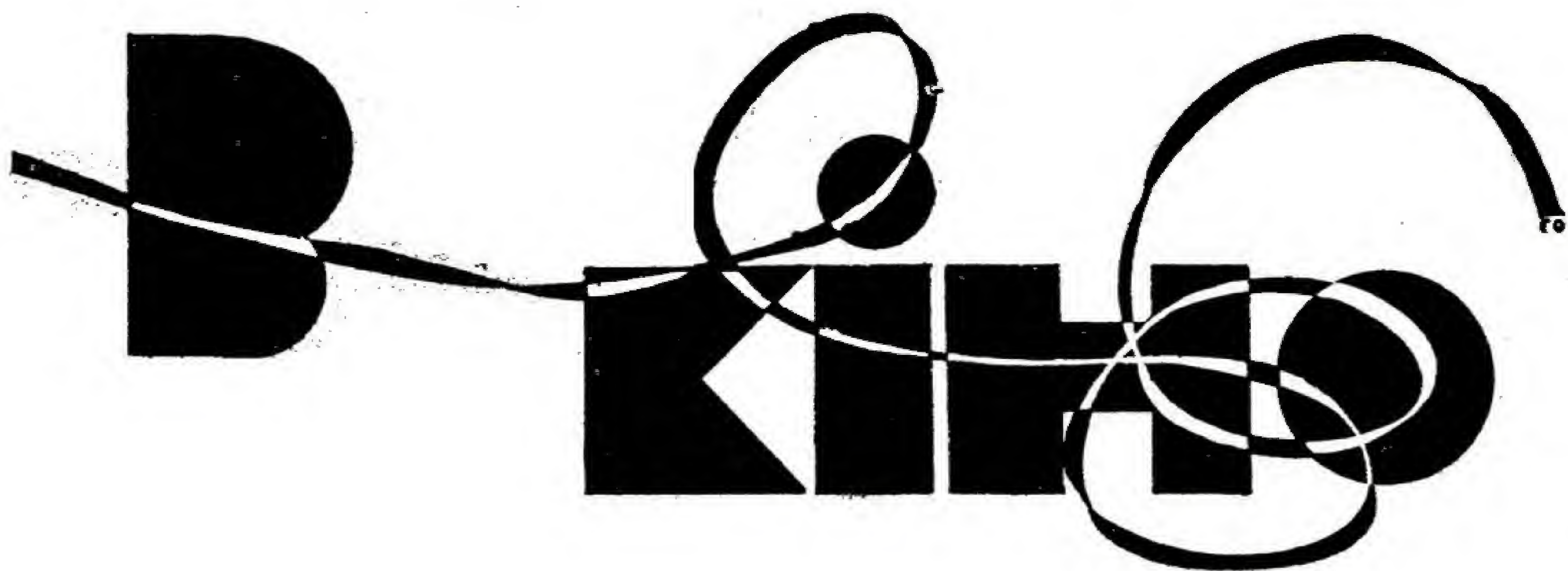
Але-ж намітити до постановки ряд картин цікавих і актуальних своїм змістом, згідно певного плану; це все таки менш, ніж половина роботи. Одне що випускати, а друге—як випускати на ринок.

Наші ворогі—безсценарність (бо сценаристів лічимо одиницями), шаблон в режисерських прийомах, театральність у грі, і хронічне горе з «ідеологією».

Навіть в найкращих картинах до останнього часу бачимо ми, прикладом, пейзажа замість селянина («Марійка»). Чому це так?







Сценарист хотів дати побутовий характер, режисер з актором побутовий характер витримали, а селянина все-ж не вийшло—пейзан.

Прикладів чимало. Головна біда—це штамп. А причина розквіту штампа—стрижка під «ідеологічний» гребінець за вірними, випробованими методами,—це те, що в кіно бракує свіжого повітря, що в кіно бракує робітників, що в кіно зачинено двері.

Для того, щоб показати селянам комсомольця, червоноармійця такими, які вони є (це головна умова справжньої художності) і показати так, щоб цікаво було на них дивитися й для них самих, треба інформувати та інформуватися.

Нехай про комсомольський побут (побут, а не характерні аксесуари: тужурка, «кім» і т. и.) прийде розповісти комсомолец, нехай він напише сценарія, а кіно навчить його, як це зробити; нехай комсомольці допоможуть режисерові поставити комсомольський фільм.

Вивчати масу в побуті, жити її інтересами, відгукатися на її потреби—це значить наблизити кіно до життя, значить навчити масу любити кіно, не тільки як кіношку, а як живе діло.

Треба утворити довкола кіно атмосферу суспільної заінтересованості, адже інтереси виробництва й споживача—спільні.

Навіть наша інтелігенція, навіть найсвідоміші робітники уявляють собі кіно виключно по замітках, що друкуються під рубрикою «Всячина».

Тому інформація через журнал набуває велетенського значіння. Нам подавали думки про картину, що давала-б наочну картину кіно-виробництва, почи-

наючи зі сценарія, кінчаючи друком фільму—через усі стадії виробничого процесу, показала-б організацію роботи, побут кіно-робітника, словом, все що досі є незнане для широких шарів трудящих.

Громадська ініціатива, будучи організована в якій не було-б формі, може відіграти велику роль в роботі по просуванню кіно на село (комсомол, шеф-організації), виявленню молодих сил і, взагалі, популяризації кіно (а не кіно-театру знов-же).

Кіно чекає на своїх ентузіастів, бо вони для нього конче необхідні. Для кіно потрібні величезні кадри кваліфікованої сили; нехай громадська ініціатива голосно розповість, як потрапити до кіно-технікумів, нехай вона відбере кращих; нехай висуне сценаристів, примусить літераторів вивчати закони кіно.

Де він—великий радянський майстер кіно?

Громадська ініціатива повинна вбити вульгаризацію, трафаретність та казюну «трюхкопійчану ідеологію», подихнути живою думкою.

Резюмуємо: твердо орієнтуючися на виховання мас, наше кіно повинно поліпшувати якість своєї продукції з ідеологічного й художнього боку.

Треба не йти «широкою вулицею» ходкого бойовика, а заволодіти мозком цієї вулиці, давши їй доброго фільма, свіжого по трактовці й оформленню теми, оригінального й цікавого, вибираючи з закордонних лише високохудожні речі, повертаючися лицем до маси, широко інформуючи її про кіно, в той-же час вивчаючи свого споживача в побуті й характері.

Притягувати громадську ініціативу до будівництва радянського кіно, утворивши довкола нього атмосферу суспільної заінтересованості, згуртувавши живі сили,

молодь, що міцно зв'язана з сучасним побутом та життям, що не почне відшукувати по книжках характер селянина або робітника, що з неї вийдуть нові кадри кваліфікованої кіно-сили—ось що треба зробити. Чи не так?

Ю. Кандєєв.





# ВИРОБНИЦТВО ВУФКУ



фото-монтаж К БОЛОТОС





сцена іу: Інчі-Омер  
 режисер: Тасін  
 оператор: Лемке





# I.

## Реклама.

Анонсів, афіш, «світової» або «скаженої» реклами зовсім не потрібно. Досить невеличкого папірця на дверях кіно в день сеансу:

Всем, всем, всем.....

Сегодня играет боевая картина, которой шумит весь мир, в 10 огромных частях с началом и концом

«УЛЬТУС МСТИТЕЛЬ»

Смех. Слезы. Нервные содрогания.

По желанию публики пройдет в 3-х больших сериях.

Нервных просят нерыпаться.

Начало ровно в 7 часов вечера.

Цієї «відозви» цілком досить, щоб всі, всі, всі знали що кіно «играється», що нервовим «рипатись» можна і що початок буде.... бодай о 10-ій годині вечора.

# II.

## Місця

«Займати місця, згідно з квитками»....

Це закон писався для кого завгодно, тільки не для містечкового кіно. Тут на цю річ існують свої принципи. По-перше—не родився ще той дурень, що

узяв-би квитка в кіно. По друге—коли цей дурень народився і взяв квитка, скажем на 3-є місце, то де-ж у біса його «принципи», коли він сяде на перше місце. По-третє, немало ролю відіграє тут і класова диференціяція. Це останнє вам не аби-що, а справжній «революційний здобуток містечка; кожне місце в театрі є окремою суспільною одиницею: місцева влада, себ-то фінагент, пожежник, міліціонер і дружина орендаря кіно, як «квінтесенція» містечка—займає звичайно «ложу» однуку, спеціальну для «начальства» ложу.

Далі «жовтенята». «Жовтенятами» глузливо зветься така порода людей, що обтяжена гладким пузом і спеціальним патентом. Це публика обов'язково сідає на перших місцях. Сидить, дметься, неначе гиндик, дметься на «всіх і вся»: на приятелів, на дружину, конкурентів, на комсомол, на фінагента, на радянську владу то-що.

Другі місця для неофіційних «зайців», знайомих людей. Треті місця—це для «богеми»: для пацанів, «підручних», кур'єрів молоді з околиць, закоханих пар. Як бачите, всі сидять «по рангу»... «Класову лінію» дотримано цілком.

# III.

Година в темряві.

Це, звичайно, не назва американського бойовика, не трюк, а звичайнісінька побутова річ! Початок



... Як бачите, всі сидять по «рангу»... «Класову лінію» дотримано цілком...



сеанса в кіно слід чекати з годину в темряві. Може таке чекання де кому і не подобається, аля для містечкової кіно-публіки — це справжнє свято: коли і де так «по душах» побалакаєш, дотепну або-ж досить масненьку репліку подаси, як не в цю славетну годину... коли-ж і де і зробиш нескромні пропозиції, посвистиш, покуреш, насіння полузаєш, поспіваєш хором, поцілуєш або поб'єш кого слід,—як не в цю годину?

Година минає швидко, неначе хвилина. Починаються «овації», цеб-то організоване тупотіння ногами, ритмічне плескання руками і хорова декламація:

«Я-а-а-ш-к-ка да-а йо-о-ш».

А Яшці, що у будці сидить, саме ніколи: демонструє перед знайомими дівчатами американську кіноплівку. «Симпатіям» дарує по шматку плівки на вічний спомин про себе; на «овації» у залі — нуль уваги.

З півгодини погукаєш, посвистиш, аж доки раптом не загуде у будці і по-над екраном не почнуть плигати світляні літери. Силкуються вони, бідолашні, потрапити на екрана, довго метушаться, бігають по стінах, по підлозі по головах пацанів і лисинах «родичів» та непманів.

Діти ревуть, матері хрестяться, пацани свистять, а хтось і лається тихенько... Весело.

#### IV.

Яшка під час роботи.

— Дайош!—кричить 3-є місце,—хто швидче прочитає?! Літери все ще витанцьовують. Публіка навздогін читає

укус..... Месії.....

укус..... кукус.....

Мститель..... мститель...

Нарешті грім голосів. Регіт. Оплески: на екрані догори ногами написано:

Ультус.... мститель....

Далі картина пішла. Спочатку без динаміки. Герої (зі своїма ногами на своїх-же головах) мляві, флегматичні. Один довго сидить, другий ще довше стоїть, третій ногу підняв і неначе закам'янів. Четвертий з п'ятим немов цілуються: так, що ні кінця ні краю. Публіка, й та вже вся за цей час перецілувалась.

— Гей, гей, Яшка! Швидко. Не вечеряв, чи що? Яшка крізь дірку чиїхось родичів поминає.

Трохи згодом Яшка «розійшов-



...А Яшці ніколи: демонструє перед дівчатами американську плівку

ся»: на екрані швидко покотилося одне за другим: гори, люди, коні, поцілунки, написи, страждання. Ніхто вже не сидить, ніхто не лежить, ніхто не стоїть: все біжить.

Скажені оплески...

— Яшка, трясця тобі у печінку! Яка-ж там тебе лиха година жене?

— Манька не втіче. Поспієш!

— Ніч упереді.

Яшка удруге «висловлюється» крізь дірку.

Ось картина пішла лагідніше: хтось когось жене, хтось когось б'є. Всім подобається.

— Так його.

— Краще. Краще.

— Вєра, не хіхікай, дура.

— Лоскотно.... хі-хі!

— Го-го-го-го-го....

— Лупи його. У зуби.

Так, так!

Колись ось на екрані світла пляма.

— У Яшки щось там репнуло.

— Го-го-го-го-го....

— Топ-топ-топ-топ.

Засвітили електрику.... Ніяково.... Рух.... Галас....

#### V.

Запізненні переживання.

Спітнілий потік людських тіл з гамором, стусанами й вигуками виваляється на маленьку темну вулицю містечка, де раптом можна потрапити в калюжу, або ростягнутись на землі, випадково наступивши на гарбузову шкіринку.

І тільки тепер на вільному повітрі відвідувачі починають переживати, те що бачили на екрані.

Кричить хлопчина, що з виглядом самого Ультуса пробивається крізь патовп. І швидко десь коло паркану таємничо збирається гурток замурзаних змовників, що пошепки радяться, як краще зробити напад на садок громадянина Нечипоренка.

Напад відбувається за сценарієм допіру баченого фільму.

Поволі повертаються темними вуличками «патентовані» пузани й помірковано перетравлюють вечірню розвагу.

Як зярізаний десь кричить та гукає громадянин Нечипоренко.

Край містечка, що переходить у село лунають задумливі співи.

— А-а-а... о-о... іі...

— Хто там трусить? Куси Більчик! А хвороби на вас нема! Всю яблуню обідрали...

І тільки.

— Туп! Туп! Плиг!

Хряскає паркан під навалюю банди «Ультуса», лопотять босі ноги.

Дусавицький.



...Публіка, й та вже вся за цей час перецілувалась...



## Про себе трохи

Про статті т. т. Ореловича, Нечеса (№ 6—7 «Кіно») та Гарбера (№ 8 «Кіно»).

Така вже мабуть доля усієї кіно-преси, що вона, чи через балакучість, що властива кіно-робітникам загалом, чи через якісь інші обставини, робиться поволі органом ламентаций, так би мовити, «pro domo sua», або, вірніше за усе, «про своє власне корито». Загальні питання кіно відходять кудись на задній план, і починається спірка, нікчемна, нудна, далека від з'ясування якої-б то не було істини,—вона сприяє лише її затемненню. І це говориться доктринальним тоном, істина промовляється, ніби вустами оракула, і чомусь то статті зводяться дискусійними. Ось, наприклад, стаття т. Гарбера.

Якщо її прочитає людина, хоч і з великим розумом, але з недовгим кіно-стажем, то він, звичайно схилиться перед усією мудрістю й знанням т. Гарбера та його доктринерською статтею-декларацією про організаційні форми кіно-виробництва. Але дійсних знавців кіно цією статтею т. Гарбера не здивувати.

Основний зміст статті: уся та-ж, у 1001-й раз набридла казка про те, що кіно є щось особливе, що не вкладається в загальні межі закону та принципів господарчого розвитку усякої комерційної галузі. Потрібне, на думку, т. Гарбера, нове віщування з Синаю, щоби нарешті збагатити кіно декларацією про організаційні форми розвитку кіно-виробництва.

Стаття т. Ореловича: «Режим економії в кіно-промисловості». Тут що ні рядок, то перлини.

Ось нарешті кіно дочекалося своїх апологетів. Але-ж суть—суть у чому?

Із статті т. Ореловича можна було-б зробити висновок, що у кіно-робітників насамперед паралізовані контрольні та гальмувальні мозкові центри, невміння зрівнювати розмах з дійсністю і т. п. Далі, з статті слідує, що ми, в тому-ж числі, звичайно, й т. Орелович, марнотратники державного господарства: ось, наприклад, складається кошторис на картину в сумі 40.000—50.000 карб., коштує вона 100—150 тисяч (до речі, як що так, то це вже безгосподарність, яка кваліфікується певними статтями карного кодексу); т. Орелович говорить, що процеси знімальної роботи над картиною не піддаються при нашій відсталій техніці попередньому плануванню та підрахуванню, і лише режисер може в процесі роботи регулювати цей план та розрахунок. Ну, а режисер очевидно не хоче цього робити, й ось цілковита залежність, як гадає т. Орелович, від того або иншого «спеца» не дає змоги регулювати роботу й точно підрахувати її.

Ми гадаємо, що т. Орелович три рази неправий. З режисером в кіно так само, як з усяким спецом в інших галузях, безперечно можна збалакатися. Доба недовір'я спецам давно минула, минула й робота їхня за страх, а не за совість. Звичайно, можуть трапитися винятки, але їх вважати за правило не варт.

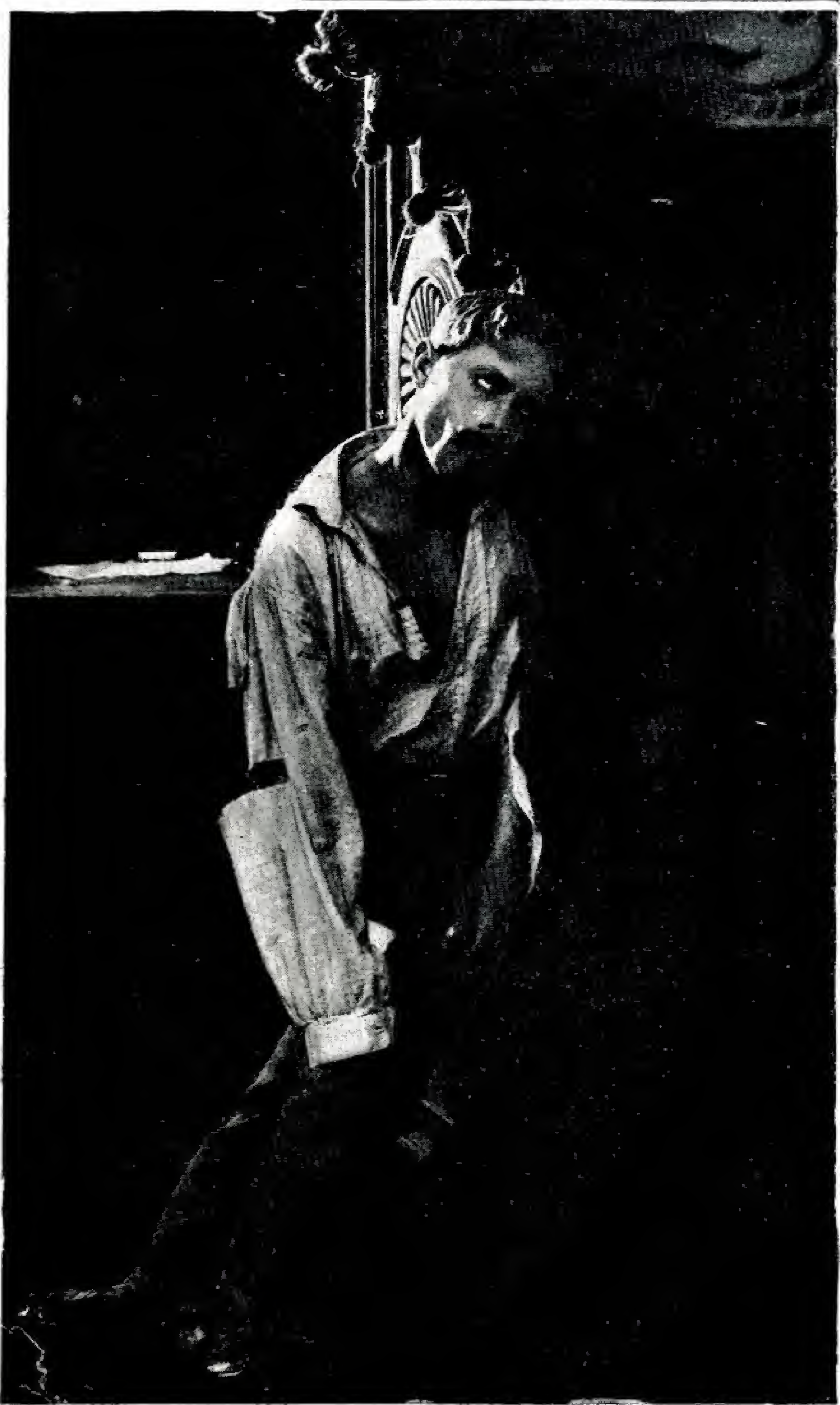
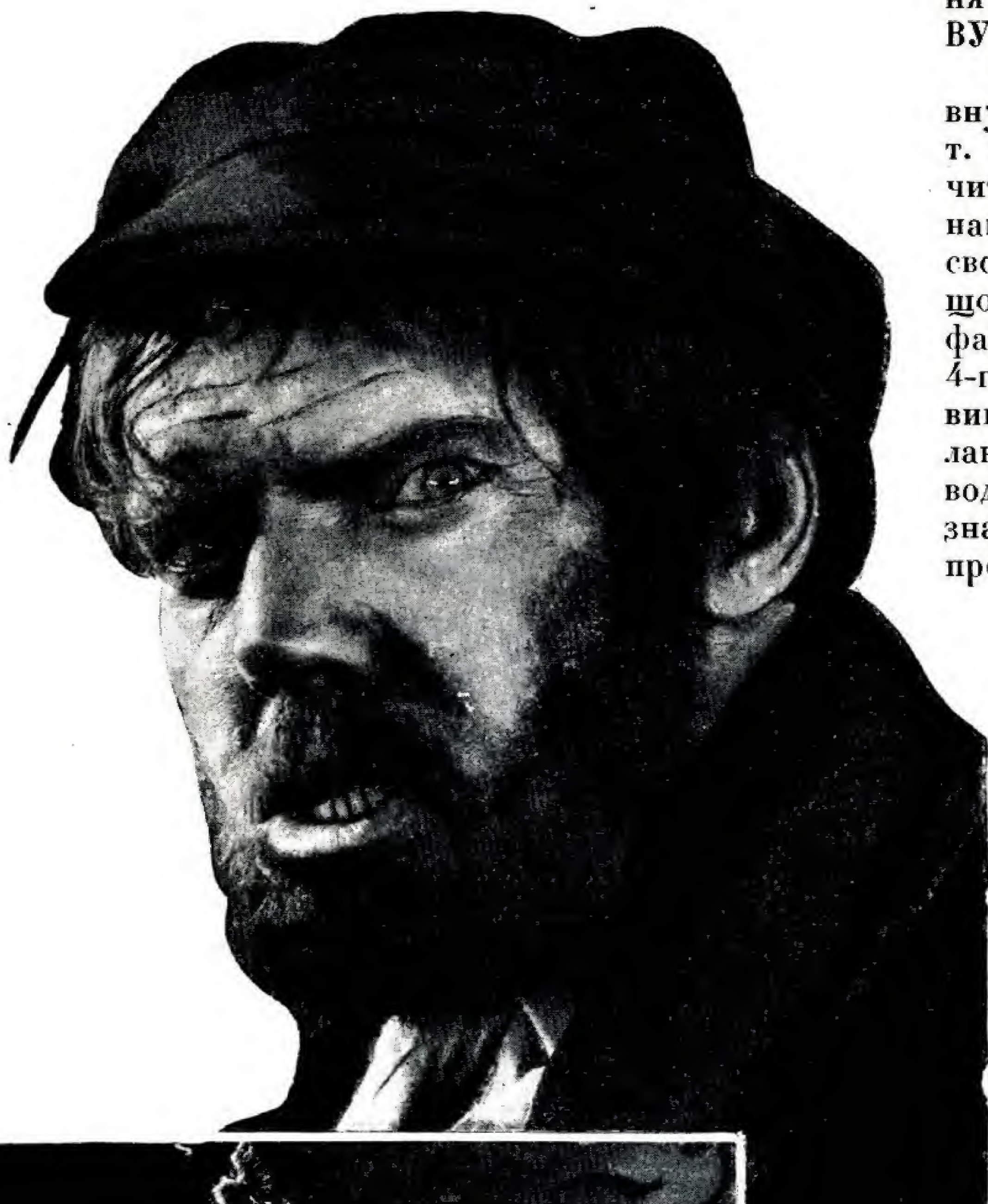
А про відсталу техніку,—про неї не доводиться говорити, бо наша техніка й наші можливості в цей час, мабуть, не гірші й не менші за середні європейські.

Конкурування поміж фірм в справі переманюван-



«Вся реформатор». Ліворуч: два «приятелі» в тюрмі: завхоз Капка та бандит (арт. Шагайда). Праворуч: напад бандита на завхоза, що «спочиває» за містом (в. службову командіровку поїхав)





„Вася-реформатор“: Вгорі: дядько Васі (арт. Шумський);  
завсоз хушпайсиндикату з'явився до установи: обікрали!  
(арт. Капка)

ня спеців. І це питання майже врегульовано, а ВУФКУ що до цього має особливо сприятливі умови.

Стаття т. Нечеса «Загроза»,—ця стаття—ніби внутрішній спір ВУФКУ, і тим більше вітати треба т. Нечеса, що виніс цю статтю на суд масового читача. Стаття серйозно робить спробу виявити наші болячки та викрити корінь їхній. Резюмуючи свою статтю, т. Нечес виводить чотири пункти, що, як він гадає, заважають продуктивній роботі фабрик та вносять безплановість у неї. Почнемо з 4-го, що говорить про несерйозне відношення та вивчення дирекцією сценаріїв, які до неї посилають. Можна припустити, що на якому будь заводі, візьмемо механічний, адміністрація не досить знайома з сировиною, що з неї вона має виробити продукцію, і от наслідком маємо погану продукцію.

А хіба-ж сценарій вщерть вивчається дирекціями наших фабрик (сценарій-же для фабрики—це та-ж сировина для заводу)? Адже-ж, коли можливо за даним сценарієм скласти кошторис, скажемо, на 200 тис. карб., а потім скоротити цю суму до 150.000 карб., то це значить, що сценарій не вивчали у всіх його деталях та можливостях.

Репліка, що її можливо почуємо, ніби можуть бути різні погляди, орієнтації на постановку картин,—неправильна. Дирекція фабрики зобов'язана орієнтуватися на мінімум, а не на максимум. Пункт третій: непроробленість знімальних місячних та тижневих планів. Правильно, бо ще не було випадку, щоби фабрика виконала орієнтовочний план на усі 100%. І це ще при тому, коли орієнтовочний план складено, виходячи з навантаженості не більш 80%. Причини, що з'ясовують невиконання плану, частенько просто курйозні. Наприклад, на одній з кіно-фабрик протягом одного тижня було неробочих днів: неділя, потім Ушестя, що його, між іншими, ніде не святкували на Україні, а тільки режисер святкував; ну, а третій день на цьому тижні режисер не хотів працювати. От і на тижні замість 6-ти робочих днів було три, тоб-то виконано усього 50%.

Пункт 2-й: «не досить серйозне відношення до експедицій». І це було. Про це вже багато говорилося і в спеціальній і в загальній пресі, повторюватися-ж не варто.

Пункт 1-й. «Непевний курс на художню цінність картин». Ще й досі скільки людей,—стільки-ж думок що до цієї справи й що до цього питання.

Певної думки немає, і нам здається, що саме це ось питання треба було поставити в дискусійному порядку та розв'язати.

Тов. Гарбер вимагає від режисера складання нового фінансового кошториса та повної відповідальності за точне виконання його.

Безумовно, значно легше примусити когось іншого відповідати, аби самому не відповідати в повній мірі.

Концепція т. Гарбера, зрозуміло, дуже й дуже неправильна: режисер може й мусить відповідати лише за художнє виконання картини, а ніяк не за матеріальну її частину, що належить виключно до обов'язків самої дирекції. Зрозуміло, що дирекція мусить складати фінансовий кошторис у згоді з режисером, але не віддавати йому в цьому відношенні усю ініціативу, лишаючи для себе лише контрольну частину.

Яковлев

Від редакції: стаття дискусійна





## Хроніка ВУФКУ

### ВУФКУ й Червона армія.

Командувач Української Військової Округи т. Якир видав такого наказу по окрузі: протягом останнього року кіно-робота по частинах Округи значна поліпшилася, регулярність у постачанні та якість картин підвищилася, провадиться відбудова та поширення сітки. Це поліпшення в значній мірі треба віднести на рахунок Всеукраїнському Фото-Кіно Управлінню, що систематично та старанно допомагає справі налагодження кіно-роботи по частинах Округи.

Р. В. Р. Округи, зважаючи на велику роботу та заслуги Всеукраїнського Фото-Кіно Управління в цій справі, а також зважаючи на відзив частин Округи, має за свій обов'язок висловити Всеукраїнському Фото-Кіно Управлінню велику подяку.

### Виробництво кіно-апаратів.

В науково-технічному відділі ВРНГ відбулася по докладу ВУФКУ нарада про виробництво кіно-апаратів на Україні.

90% всіх кіно-апаратів вироблює французька фірма «Пате». Харківська та Одеська майстерня ВУФКУ того року виготовила 120 апаратів, цього року має виготовити 320. З якості своєї апарати ВУФКУ не гірші за апарати Пате, але трохи дорожчі за них.

Протягом найближчих п'яти років Україна потребуватиме біля 6.000 апаратів. При ВРНГ утворено спеціальну комісію за участю представників центральних правлінь профспілок Робмису та металістів, що мусить порівняти, які апарати кращі: чи ВУФКУ, чи Пате, чи кіно-апарати, що їх готують у РСФРР.

Нарада визнала також за потрібне розробити проєкт будівництва заводу для масового виробництва кіно-апаратів.

### На Ялтинській кіно-фабриці.

Режисер Глаголін закінчує знімати фільм «Кіра Кіраліна». Тов. Затонський,

бувши в Ялті, одвідав зйомку цього фільму.

Режисер Анощенко (що ставив «Трипільську трагедію») прискореним темпом провадить знімання фільму про сучасну Польщу «Тіні Бельведеру». В головних ролях картини знімаються актори Федоренко, Долінін, Платонов, Панов, Олєгов, Дейнеко, Калашніков та Галіна.

### На Одеській кіно-фабриці.

Оператор Рона разом з автором сценарія О. Довженком закінчили ставити комедійний фільм на 7 частин «Вася-реформатор» — історія двох хлопчиків з міської робітничої околиці, що «наводять порядки» у себе: з п'ятикою боряться, шахрайства поцівськи викривають, бандитів ловлять. Ролю Васи виконує Вася Людвінський.

Режисер Мухсин-бей та оператор Гольдт закінчили знімати частини фільму «Спартак». Незабаром виїздить до Криму знімальна експедиція знімати всі натурні сцени: табір повстанців-гладіаторів у горах, бої гладіаторів з римським військом то-що. На Одеській кіно-фабриці відтворено куточки старого Риму: сенат, вулиці, храми, беріг Тибру. За історичним боком ставлення доглядає відомий знавець старого Риму проф. Вернеке. Фільм знімається надзвичайно прискореним темпом і в скорому часі його буде закінчено.

Режисер Гричер-Чериковер разом з відомим руським письменником — автором сценарія І. Бабелем кінчить розробляти сценарій «Блудні зорі». Сценарій написано за повістю єврейського письменника Шолом-Алейхема. Зараз провадиться добір виконавців до фільму.

Знімальна експедиція фільму «Тарас Трясило» на чолі з П. Чардиніним та М. Семенком цими днями виїздить до Києва, де в околицях його провадитиметься знімання. Ролю Тараса Трясила виконує артист Бучма, в інших ролях фільму знімаються актори Ужвій, Шумський, Замічковський та інші.

В майстернях Одеської кіно-фабрики провадиться спішна й велика робота для виготовлення історичної бутафорії та історичних костюмів, що їх в дуже великій кількості потрібуватиме ставлення фільму «Тарас Трясило».

### Нові сценарії.

Поет М. Семенко закінчує розробляти сценарій «Чорна рада» за повістю П. Куліша. Незабаром сценарій буде готовий.

Письменник Ю. Яновський пише сценарій «Фата Моргана» за повістю М. Коцюбинського. І. Хоткевич написав і здав до Редакційного сектору ВУФКУ сценарій «Камінна душа» за своїм власним романом тієї-ж назви. Письменник О. Копиленко почав працю над сценарієм «Кармелюк» за матеріалами Л. Старицької-Черняхівської. М. Бажан написав сценарій «Микола Джеря», за повістю І. Нечуя-Левицького. Сценарій вже відправлено на фабрику, щоб ставити його.

Академик Багалій почав працю над сценарієм великого історичного фільму «Мазепа». О. Довженко, що закінчив ставити фільм «Вася-реформатор», написав новий сценарій «Весілля Калки».

В. Поліщук написав і здав до Редакційного сектору ВУФКУ сценарій «Червоний потік» («герої буднів»). Матеріалами до повісти з'явилася поема автора «Червоний потік». Зап. і Щаранський закінчили сценарій «Сумка диккур'єра».

## НЕЗАБАРОМ НА ЕКРАНАХ КОМЕДІЙНИЙ ФІЛЬМ „НЕПЕВНИЙ БАГАЖ“

Режисер ГРИЧЕР



Взянку цього року на Україні мусить бути встановлено 600 нових кіно-установ по селах. Це буде зроблено. По всіх округах, що може й не дуже помітно, проте твердо й рішуче провадиться робота в справі кінофікації сел України. На фотографії — учасники першої Одеської окружної наради себбодів в справах кінофікування сел.



# Кіно РСФРР

## Нові фільми «Госкіно»

На першій Фабриці «Госкіно» (Москва), закінчили знімати низку Фільмів. З них найзначніші: «Предатель» та «Каштанка».

«Предатель» — авантурно-психологічна повість про викриття за наших часів злочинного зрадника, що підірвав революційну боротьбу з царизмом.

Постановка А. Роома; художник С. Юткевич, оператор С. Славінський. Головні ролі виконують артисти: Охлопков, Панов, Радін, Рогожин, Хованська, Оганезова, Коризно, Гутман, та Давидовський.

«Каштанка» — картина за оповіданням А. Чехова. Постановка О. Преображенської. Знімав — Грибар. В головних ролях Ю. Зимен, Панов, Тяпкіна, Панкришев, Рогожін. Ці Фільми незабаром будуть в прокаті.

Ось кілька окремих кадрів з них.

## Про фільмотеку

Раднарком РСФРР ухвалив постанову організувати центральне сховище, кіно-картин, що мають наукову та суспільну цінність.

Німеччина також лише тепер гадає заснувати таку інституцію, бо для організації її треба перемогти цілу низку значних технічних перешкод. Целулойд, що на поверхні плівки, дуже, що робить плівку дуже крихкою, і тоді її неможна використовувати. Позитив псується під час демонстрування, але й негатив — як що його звичайно переховувати, — через 10—20 років вже не годиться, щоб з нього знімати копії. Ці самі труднощі повстають і перед справою організації центрального кіносховища РСФРР.

## Винахід радянського фізика

Ленінградський фізик Термен винайшов апарата, що дозволяє приймати малюнки через радіо на великій відстані. Окрім цього, йому пощасти-

ло сполучити передачу малюнків із передачею звуків.

Досліди довели блискучі якості цього розмовного кінематографа: чітко видно малюнок і яскраво чути голос людини. Винахідник гадає, що виробництво цього апарата коштуватиме недорого: найпростіший апарат буде ціною біля 1.500 крб.

## Злочини і кіно

Державний інститут для вивчення злочинства та злочинців при НКВС почав науково досліджувати вплив кінематографа на злочинства, особливо серед дітей.

Вивчення цієї справи піде насамперед шляхом обслідування в'язнів, щоб установити вплив кіно на заподіяння злочинів. Потім обслідування торкнеться і рядового кіно-глядача. Тут буде вжито анкетної методи запитань, відвертого та анонімного характеру.

Ця робота провадитиметься в СРСР вперше.

## Псування фільмів по клубах

Через те, що випадки вирізування з фільмів цілих сюжетів та кадрів останніми часами значно збільшилися, Ленінградський відділ Совкіно зробив нагале обслідування кіно-будок комерційних та клубних кіно. Обслідування виявило низку обурливих випадків псування фільмів кіно-механіками, особливо по клубах. По деяких клубах знайшли до 40 метрів вирізаних кадрів, а з фільму «Король трюка» вирізано всі трюки, так що фільм загубив всяку цінність. Матеріали обслідування передано до карного розшуку, щоб притягти винних до відповідальності. Аналогічні випадки трапилися в Москві та по низці інших міст.

З цим явищем такого ганебного псування державного майна відповідні органи провадитимуть найсуворішу боротьбу.

## До Жовтневих Роковин

Раднарком РСФРР визнав за необхідне додати до кошторису Наркомосу суму для довготермінової позички Госкіно, щоб те поставило два фільма, які мусять бути присвячені роковинам Жовтня. Наркомос гадає, що для цієї мети слід використати книжку Джона Ріда, «Десять день, що затрусили світом», яка рельєфно відбиває рішучий момент героїчної боротьби робітників СРСР.

Що до другого фільму, то на сценарії для нього буде ололошено конкурс. Сценарій цього фільму мусять відбити основні етапи будівництва СРСР.

## Ленінградкіно

В виробництві Ленінградкіно зараз перебувають такі картини: «Декабристи» — великий історично-революційний фільм; «Поет і цар» — картина про життя та добу Пушкіна; «Переможці ночі» — про Волховбуд; «Леді Макбет Опенського повіту» — за повістю Лєскова.



Нові картини Госкіно. — 1 та 2. Кадри з картини «Зрадник». 3 — 4. Кадри з картини «Каштанка». Посередині голосний актор фільму — талановитий і розумний «Каштанка».



## Робота над фільмом

(Продовження Див. № 8 «Кіно»)

Візір видошукача має три дірочки, щоб дивитися на предмети, які знімається й які віддалені на 2—4 метри від апарату.

Підойма (11), що регулює величину відкриття діафрагми, в більшості має позначення, які показують на яку величину відкрито обтюратор, або у відносних цифрах, які показують час експозиції (останнє дуже зручно й вживається в усіх апаратах типу Дебрі).

Підойма (9) пускає в рух автоматичну діафрагму, що нею користуються для «затемнення», «посвітлення» й «наплинів». Усього цього досягається через автоматичне поступове звуження або розкриття щілини обтюратора.

Контрольна підойма (10) не тільки показує стан обтюратора—відкрито чи закрито,—але й нею можна відкрити або закрити обтюратора, повернувши підойму стрілкою на показник стану обтюратора (відкрито—закрито).

Метромір (12) має дві стрілки—одна відраховує кількість заснятої плівки в метрах, друга—частки метра, кадри. Останнє надзвичайно важливо під час мультиплікаторного й трюкового знімання, бо дає змогу точно орієнтуватися в кожному кадрі, що його заснято.

Візір (13), потрібний для того щоб дивитися на кадр безпосередньо через плівку, має міцну «відворотну» лупу. Це дає змогу бачити кадр значно збільшеним і в нормальному стані (не «догори ногами»). Для лупи потрібна точна напрямка «на око» (того, хто направляє), що досягається через просте повернення лупи, так само, як і в призматичних біноклях. Щоб стороннє світло не впало через лупу на плівку й не поспувало її, візіри мають або покришку, що не пропускає світла, або автоматичну засувку, що відкривається, коли висувається візір, і закривається, коли він всувається в апарат. В останній час німецька фірма Асканія робить візіри, лупа яких автоматично відкривається сама в тому разі, коли око щільно притиснуто до козирка візіра.

Це дуже полегшує догляд за кадром під час знімання.

Показчик швидкості (14) має стрілку, що цифрою показує на швидкість ходу апарату в даний момент. Цифри показують кількість кадрів, що проходять в секунду, з особливим позначенням нормальної кількості (16).

Коли підойма (15) висувається унизу безпосередньо під останнім кадром, то плівку пробиває мітчик, даючи змогу таким чином відокремити сцени одну від одної. Таку мітку можна робити тільки під час «стояння» апарату.

Коли висунути підойму (16) вперед, то апарат при одному повороті ручки зробить не 8, а 1 знімок, що потрібно для так званого мультиплікаторного знімання.

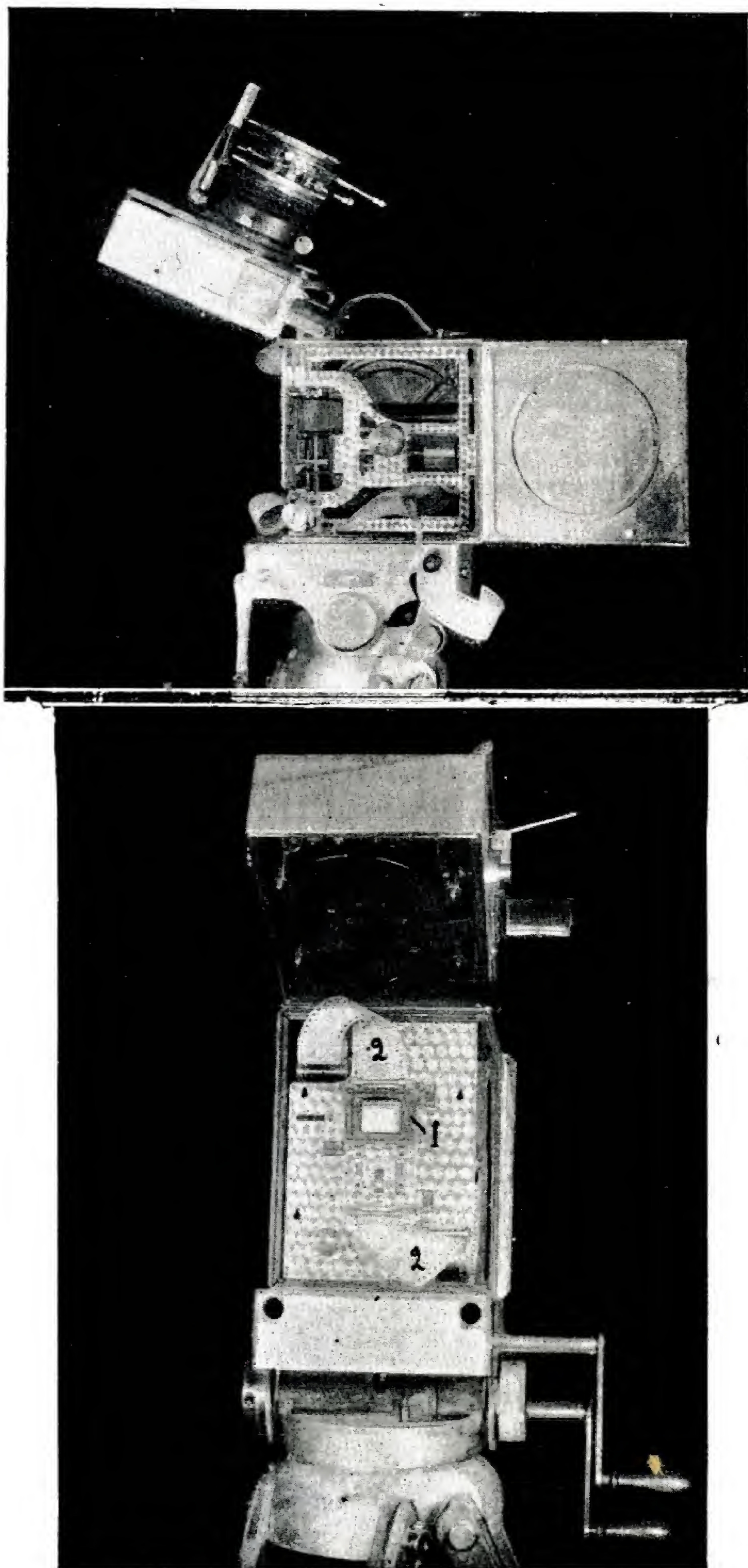
Додавши реньон (17) фабрика Дебрі хотіла дати змогу зробити пластичнішими образи предметів, що перебувають поза фокусом,—далі або ближче від предмета, на який направлено. Це можна використати, звичайно, й при навмисній позафокусності передніх (крупних) планів. В останній час критика дедалі більше говорить про недоцільність такого приладдя, хоча сказати щось цілком певне про нього ще не можна, бо на практиці про нього висловлюють найрізноманітніші погляди.

Розглянемо тепер процеси зарядки плівкою, направки на фокус, роботи автоматичної діафрагми й реньона в апаратах Дебрі.

Почнемо із зарядки плівки.

Перед тим, як вмістити в касету плівку слід намотати на особливий валок від касети. При апараті є особлива ручна моталка, якою плівку намотується на валок.

За допомогою цієї моталки в абсолютній темряві або при червоному неактинічному світлі, плівка з рулона перемотується на валок від касети—ем'юльсією на верх. Намотану плівку вправляється в касету, при чому раніш вільний кінець її просовується у вихідну щілину касети.



Малюнок № 3. Апарат заряджений плівкою. Вид зсередини й збоку: 1—рамка, 2—плівка



Закриту й заряджену касету тепер можна винести на світ, де її й заправляється в апарат.

Щоб зарядити сам апарат—треба відкрити його, а для цього, повернувши підойму (20), звільняють передню частину апарату і підіймають її вгору, після чого відкриваються бокові стінки апарату. Касету заправляється в той бік апарату, з якого є ручка, й плівка йде через «подавальний-зубчатий барабан», робить петлю, проходить через рамку й, знов роблячи петлю, йде до «віддавального зубчастого барабана», звідки йде до прийомної касети, намотуючись там на внутрішній валок. (Див. малюнок № 3).

Треба пильно стежити: за правильною величиною петель плівки, за вільним проходженням плівки під рамкою та за тим, щоб рамка була чистою. Коли не буде останнього, то плівка буде вся пошкрябана.

Після того як плівку заправлено й перевірено правильність зарядки, кількома оборотами ручки бокові стінки апарату закривається, передня частина опускається вниз і закріплюється поворотом підойми назад.

Направляти на фокус можна двоюко: по шкалі, або за допомогою лупи. Коли на фокус направляється по шкалі, то спочатку визначають віддалення від апарату до предмету, що його знімають, користуючись для цього рулеткою або далекоміром. Після того, як буде відома цифра віддалення в метрах, підойму (8) ставлять проти відповідної цифри, позначеної на бруску (4). Слід тільки старанно стежити за тим, щоб брусок (4) було повернуто до підойми тим боком, на якому позначено цифри, що стосуються до того об'єктиву, яким робитиметься знімання. Цей спосіб під час роботи з перевіреною шкалою й на незношеному апараті дає завжди гарні результати, значно точніші, ніж усі інші.

Досить точно можна направити на фокус і за допомогою лупи по образу на плівці. Для цього візір (13) відсувається назад, а лупу, повертаючи навколо вісі, направляють «на око» (так само, як і в призматичних біноклях), після чого у відкриту лупу дивляться на образ кадру, (останній відкривають обтюратором, повернувши незначно ручку). В кадрі, що його видно, намагаються досягти як найбільшої ясності образу, просуваючи підойму (3), що й встановлюється на місці найбільш яскравому. Направляючи через плівку не можна досягти великої точності,

особливо коли предмет не дуже освітлено; можна значно точніше направити, замінивши тимчасово плівку тьм'яним шклом. В апаратах «Дебрі» таку часткову заміну зробити дуже легко за допомогою дотепного приладдя. Насамперед, перфоратором (15) в плівці пробивається внизу під кадром, на який дивляться, круглу дірочку діаметром приблизно в 5 mm. Після цього, повернувши назад ручку, плівку з дірочкою ставлять проти об'єктиву, дальший поворот підойми (21) підсуває до пробитого місця тьм'яне скло. Через останнє тепер можна направити на фокус точніше, ніж через напівпрозору плівку. Після направки на фокус, просуваючи підойму (21) назад, тьм'яне скло усовують. Вся ця операція потребує пересічно біля  $1\frac{1}{2}$ —1 хвилини й дає дуже гарні наслідки.

Підчас направки на фокус часто густо може повстати питання на який предмет направляти на фокус, коли до кадру належить кілька предметів, дальших чи ближчих від апарату. В цьому разі є дві можливості: виділити як найяскравіше головний предмет або встановити середню ясність для предметів, що є на різному віддаленні від камери. Щоб знайти це гіперфокусне віддалення є кілька способів вирахування, якими, однак, на практиці зовсім не користуються.

Найпростішим і досить правильним вирішенням на практиці цього питання буде виконання таких маніпуляцій. Визначають—найближчий і найдальший від камери предмети, що повинні вийти яскраво. Направляється спочатку на один предмет і позначається стан підойми (3), після цього направляється на другий предмет і позначається другий стан підойми (3). Поставивши далі підойму посередині між двома позначеннями, досягають найбільшої середньої ясності.

Ні в якому разі не направляють, щоб знайти середню ясність, на предмет, що є посередині між крайніми—найближчим і найдальшим від камери предметом. Таке вирішення є безумовно неправильне й частенько дає в наслідку великі помилки.

Перейдемо тепер до роботи т. з. автоматичної діафрагми—приладдя, що призначенням його є як найточніше, правильніше й постійніше робити маніпуляцію, яка має на меті поступовне затемнення, просвітлення кадру й наплин.

О. Калужний

(Далі буде)

Цифрові позначення в статті відносяться до малюнка в № 8 „Кіно“



До статті «Обдурене око». Підчас ставлення фільму «Гамбург» теж не раз вживалося засобів «обдурення». Ось, наприклад—сцена грандіозного вибуху цілого потягу, що віз до повстанського Гамбургу військо «для заспокоєння». Кому й на думку спаде, що потяг цей—лише досконала модель? Або на екрані величчя будівля Гамбурзької ратуші. Біля ратуші мчаться авто, проходять війська. Соціал-демократична Німеччина ладнається кров'ю заллати пожежар. Що-ж, цю сцену їздили знімати в Німеччину, чи як? Та ні. Досвідчені руки робітників Одеської фабрики зробили модель ратуші, що достотно відбиває найменші деталі цієї будівлі і що має сажень заввишки. На екрані модель виглядатиме, як справжня будівля.



## Обдурене око

Режисер вигукнує: «З'йомка стоп» — робітники беруть пару вогнегасителів і в мить гасять пожежу. Інколи для цього досить жменьки піску, бо будинок, що горить в кіно-фільмі перед очима зляканих глядачів, — це будинок паперовий.

Замість того, щоби зняти справжній будинок на тридцятиметровому віддаленні, оператор ставить свій апарат близько моделі і саме через те, що модель надзвичайно схожа з оригіналом, — робить надзвичайно ефектні знімки.

Навіть коли дуже пильно приглянутися до моделі її оригіналу, то й тоді важко їх відрізнити: вони абсолютно однакові у всіх деталях.

Остаточна схожість — режисерська справа. Зняті сцени з будинком, що горить, він ріже на кілька частин, монтуючи їх з «пожежою справжньою», де вже беруть участь і актори «Справжню пожежу» роблять, додаючи багато диму в якому метушаться актори.

Завдяки монтажу, маємо картину в 25 метрів завдовжки, в той час, коли на пожежу самої моделі витрачається один метр плівки.

Інколи, правда, знімають справжні пожежі. Наприклад у картині «Камо грядеши» будували особливі будівлі, що в дійсності були спалені.

Новий засіб, щоби обдурити око, винайшли, економлячи при цьому багато грошей, американці. Це декорції на шклі.

Принцип декорації на шклі полягає ось в чому: беруть частину будівлі, в якій, чи з якої появляються дієві особи, решту-ж будівлі малюють на шклі, а саме вже скло становлять перед самим об'єктивом. Через перспективу висунута наперед частина, що на шклі намальована, з'єднується цілком з декорацією, що зроблена натурою й стоїть далеко позаду, й в цілому дає судільну картину. Наочним прикладом цього є Фільм «Дзвонар Notre dame» «Знаменитий» Собор Паризької Богоматері» повторено в цьому фільмові доточно. Збудовано було лише нижню частину його, верхню ж було намальовано на шклі.

Дуже цікаво було збудовано з технічного боку декорації до «події однієї ночі» \* Карла Грунде: частина міста на першому плані й ріка на задньому. В той час, як близькі до об'єктива декорації було зроблено натурою — решта моделі, що стояли на віддаленні, зменшувалися.

Завдяки цій методі, архитект досяг нечувано сильної перспективи.

Хто бачив Джекі Кугана під час роботи той може сміливо сказати, що справа з його «Дитячістю», що ніби-то її він втрачає, зовсім не так зле обстоїть як про це пишуть газети.

Малого Джекі під час знімання оточують кілька довговязих хлопців, садовлять в колосальне крісло і загалом усе добірають так, щоб Джекі здавався зовсім маленьким.

Частенько трапляється, що глядач у кіно бачить, як то йому здається, чудові декорації; справді-ж ніяких декорацій немає знято лише будівлю, що освітлена кілька-тисячними лампами. Ці лампи вживають дуже часто під час з'йомок громадських установ, заводів то-що.

Я хочу розповісти ще про один трюк: часто у фільмах бачимо красиві кадри нічного міста, або вулиці. Зняти їх досить важко. Оператор знімає перед сутінками вуличний рух в певному встановленому пункті. Потім з закритим об'єктивом, він накручує зняту плівку назад, а коли огні вже освітлюють місто, об'єктив знову розкривають і на цю саму плівку знімають ліхтарі та освітлені вікна.

При цьому кождий знімок робиться з секундною експозицією, усе знімання триває протягом кількох годин, і це величезне лихо для оператора.

Одного разу мені довелося простояти на вежі берлінської ратуши цілу ніч, щоби зняти таку картину. Стільця не було, а підлога була брудна.

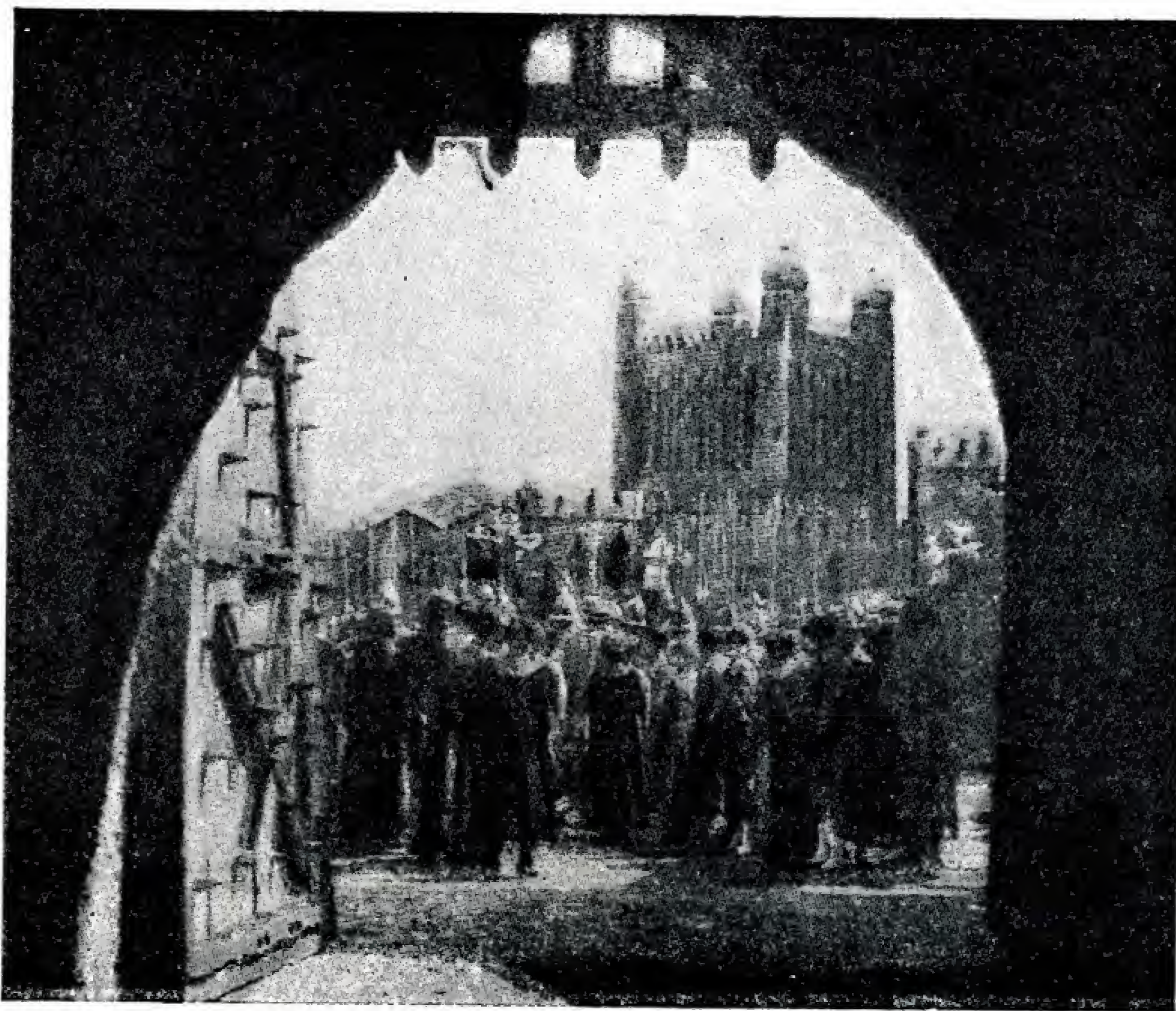
В ту ніч я присягався подарувати берлінському магістратові кілька ганчірок, щоби витирати пиліюку на підлозі.

Але, признаюся, до цього часу я цього не виконав, проте зняті кадри нічного міста були чудові, і я з цього задовольнився, забувши про помсту магістратові.

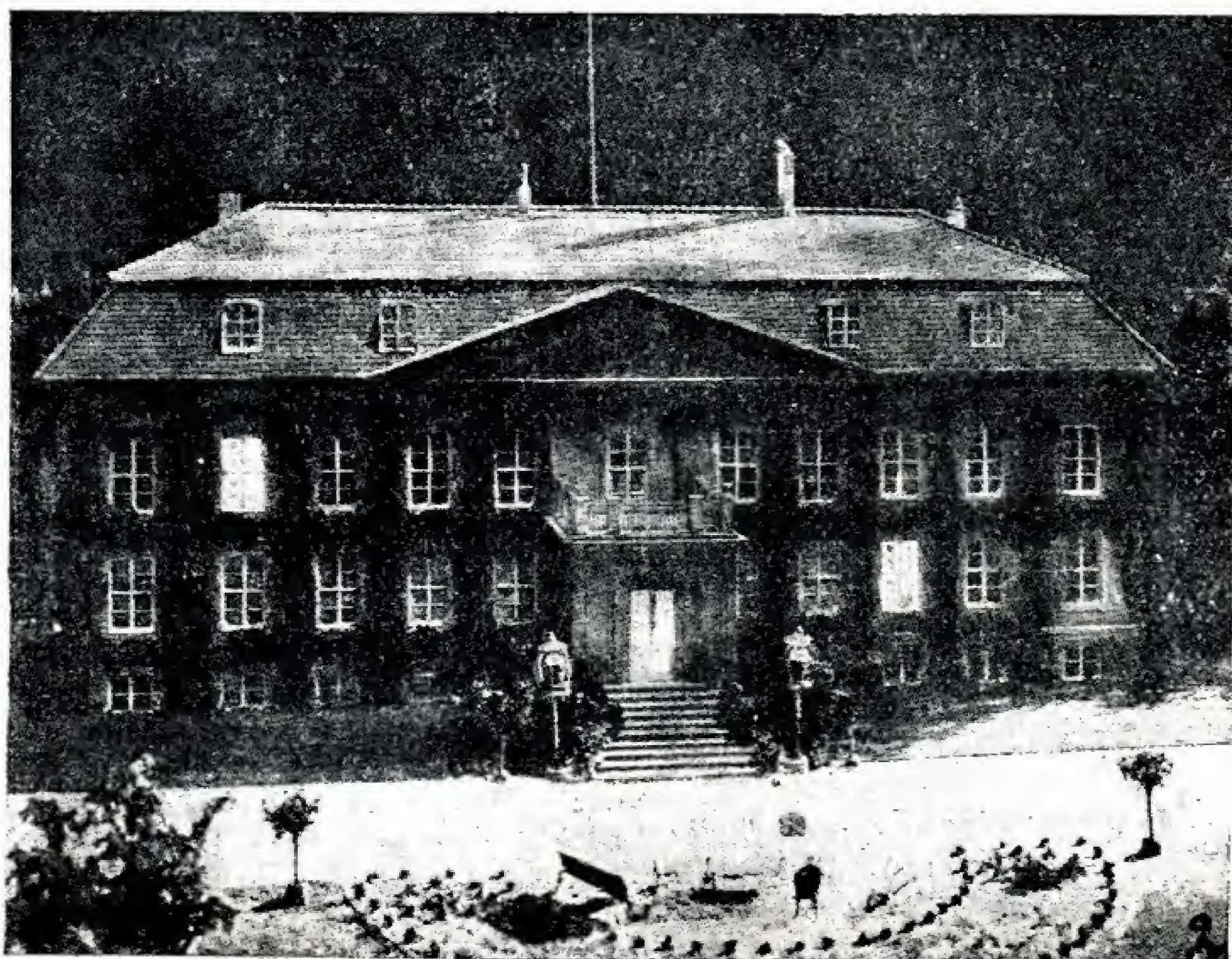
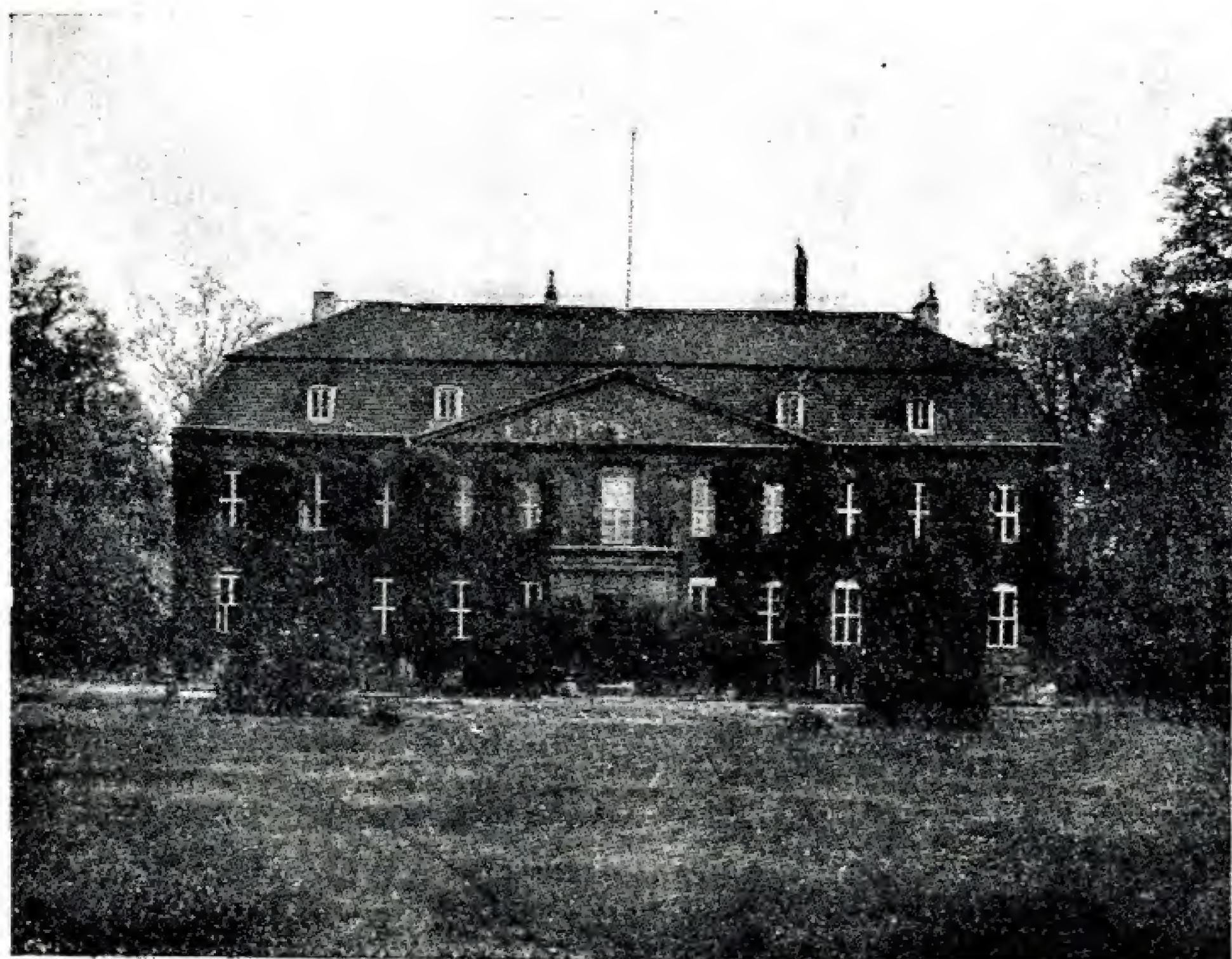
Берлін

Олександр-Олександр

\*) Цей фільм уже демонструвався на екранах України.



Кадр з фільму «Собор Паризької богоматері». Заднє тло сцени, все зроблене на шклі



Ліворуч: замок, що його знімають для фільму. Праворуч: Модель замку, зроблено досконально точно за оригіналом





## Ней Бабельсберг

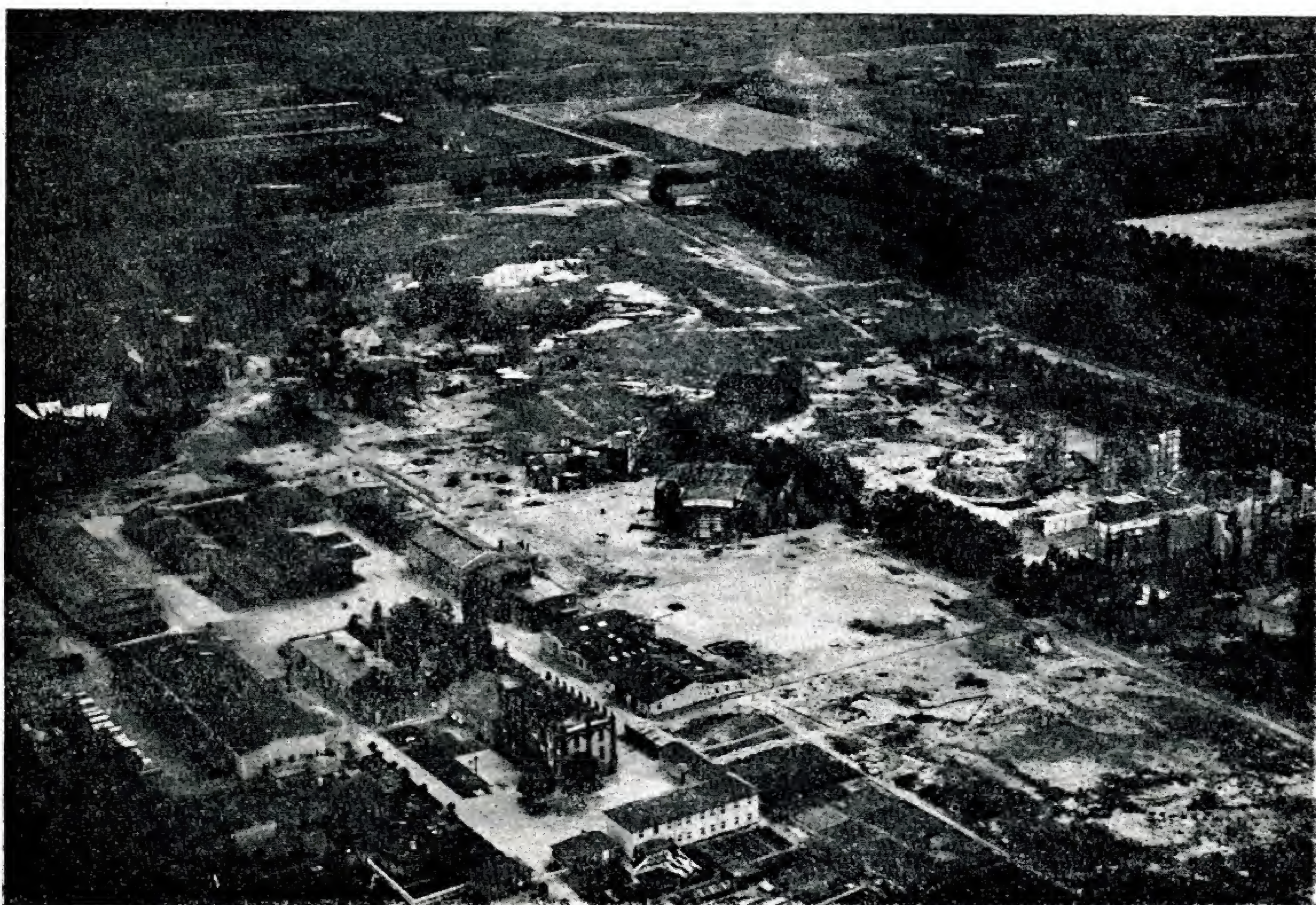
Ней Бабельсберг — Лосанджелос німецької кінематографії. Він, правда, значно менший від славного американського кіно-городця, та в Німеччині все таки найбільший. Тому я з особливою приємністю зустрів запросини побувати в нім.

Ней Бабельсберг належить Декле, найбільшій організації зі складу концерну „УФА“. За одну годину їзди від Берліну, серед прекрасної місцевості розташований Ней Бабельсберг. УФА володіє тут простором на 350 тисяч квадратних метрів. Увесь простір нині вже використаний під ательє, майстерні та архітектуру для зйомок. Перше, що вражає відвідувача Бабельсбергу, — це зразковий порядок, те, що він є цілком промисловим підприємством. Вся робота провадиться за календарною системою. Робітників у Ней-Бабельсберзі літом працює близько 1000 душ, а зимою від 500 до 700 душ. Все, що треба для постановок: одяги, бутафорія, лаштунки і т. и., виробляє саме підприємство. Є своя електрична станція силою на 10.000 ампер. Тепер її силу мають подвоїти. На всьому просторі Ней Бабельсбергу є близько 500 ламп

і юпітерів, деякі на один-півтора мільйони свічок. Має Ней-Бабельсберг і власний звіринець, у якому більшість звірів муштровані. Де-яким екземплярам з цього звіринця позадрили-б, навіть, наші зоологічні сади: комашкоїди, різні породи мавп і птахів з Південної Америки. Більшість звірів привезли експедиції УФА, що для зйомок їздять по всьому світі. Я сам їхав на пароплаві з фотографом УФА, що повертався після подорожі до Персії й віз звідтиля гадюк та кілька дрібних звірят.

Є, звичайно, й своя пожежна команда та шпиталь. Склеп для плівок збудовано, під землею, до того так, що він поділений на низку камер з подвійними панцерними стінками. Така будова при вибухові однієї камери забезпечує інші від вогню.

Майстерня перук Бабельсбергу є, може, найкраща в світі. Суто по німецьки, любовно й систематизовано, перукарська справа доведена до стану цілої складної науки. В Америці кіно-зорі самі замовляють собі зечіски для екрану, тут це залежить лишень від режисера й перукаря. Ательє має безліч фотографій



Загальний вигляд Ней-Бабельсбергу. Знято з аероплану



та кольорових карток, з різними типами зачісок та характером облич. Є зразки різного фарбування волосся. Волосся всіх кольорів розподілено за нумерною системою. Є також таблиці, що показують, як видаються всі кольори на екрані. Багато манекенів. Нарешті світляне спорудження, що дозволяє визначити, як та чи інша зачіска виглядатиме при штучнім світлі—в ательє.

В Ней-Бабельсберзі тільки два невеликих ательє для зйомок. Це пояснюється, тим що він призначений переважно для зйомок на повітрі та для побудовання величньої зйомочної архітектури.

В Німеччині ще й досі мало ательє, побудованих спеціально для зйомок. В Штаакені, у величезному гаражі, де збудовано славний цепелін К. З., знімають одразу чи не три компанії. Головне ательє Фіебуса, теж великої кіно-компанії, перероблене з ресторану. Ательє-ж у Бабельсберзі, хоча й маленькі, проте збудовані за останнім словом техніки й мають багатий світляний парк. Далі йдуть формовочна й скульптурні майстерні, що в їх роблять взірцеву, найкращу в світі бутафорію.

Одвідали ми й реліквії велитенської постановки „Нібелунгів“, їх УФА пильно береже. Славний дракон з цієї постановки, справді, на подив сумлінно зроблений.

Особливо цікавий новий винахід, який УФА вживає для останніх постановок: за допомогою особної камери з системою дзеркал та об'єктивів досягли спроможність фотографувати гру акторів на тлі забавкових, малесеньких макетів і постановок.<sup>1)</sup> Осягли навіть того, що актор в картині виглядає з вікна забавкового будинку на один метр заввишки. Цей винахід має величезне значіння, бо він дозволяє не робити натуральних, дуже коштовних декорацій. Тепер будують тільки нижні частини необхідних для зйомки декорацій, де відіграються найскладніші кадри, а де приміром, треба зняти увесь величезний будинок на 20 поверхів заввишки з акторами на горішнім поверсі, користуються зі зйомки актора з макетом за допомогою згаданого апарату. За нашої бідности ми не можемо поспішитися завеличними зокола, багатими західними постановками, а користуючи з такого апарату, ми змогли-б і з невеличкими коштами робити великі постановочні фільми.

Тепер у Ней-Бабельсберзі Мурнау ставить „Фауста“, а Фриц Ланг—„Метрополіс“. Обидві картини постановочні, з багатою архітектурою. На весь Бабельсберг наклав тавро Фриц Ланг. Він може не

дуже талановитий і тонкий режисер, проте великий організатор і майстер на великі рекламні, історичні фільми з масовими сценами.

В Бабельсберзі ще й донині стоять величезні палаци й будівлі, побудовані для його минулих картин. З поміж них вирізняється архітектура для „Хроніки Грахуса“, недавно ставленої картини з життя середніх віків. Ніби й дійсно справжні пам'ятки старовини перенесено сюди, бо їх відтворено так майстерно, що, навіть, поблизу вони видаються за справжні будівлі.

Зараз Фриц Ланг з часів давньої історії й митів, у відтворенні яких він виявив великий розмах і брак історичного чуття, полинув у майбутнє: „Метрополіс“—це місто майбутнього, де живуть загнані під землю робітники й смакують життя правителі. Вибухає революція й, після довгої боротьби, перемагає ідея любови, що мирить класи. Тема не нова, тисячі разів перевертана різними утопічними романами від Уельса до нашої Аеліти. Що до сценарія, то навряд, щоб він був оригінальний, мавши таку банальну тему. Проте величя архітектура, грандіозні масові, сцени, добрі актори й добрі технічні робітники,—все це подає надію, що картина матиме надто ефектне й серйозне опрацьоване оформлення. Доволі сказати, що перед початком робіт два місяці тривали засідання режисерів. Над архітектурою міста майбутнього, в „Метрополісі“ працювали три архітекти, і їм пощастило створити дуже цікаві, навіть з погляду не тільки кінематографії, архітектурні мотиви.

„Фауст“, за режисурою Мурнау, також вимагає складної архітектури. Заким зроблено лишень портал готичного собору. Треба сказати, що в Бабельсберзі я ніде не бачив профарбованого полотна, фанери то-що; увесь фундамент сумлінно й поважно зроблений, і архітектуру поштукатурено. Що до цього, то звичайно, Німеччина не має конкурентів. Роботу в Ней-Бабельсберзі псує підсоння. Це підсоння не каліфорнійське, що так сприяло розвиткові американської кінематографії й, навіть, не наше кримське. Велитенська архітектура, призначена для зйомки на повітрі, в разі невідповідної години накривається брезентами, щоб працювати з електрикою.

Закон конкуренції не дозволив нам побачити ще багато цікавого. Проте й цього вистачає, щоб зробити висновки, і саме такі: нам слід тут багато учитися справі технічно оформляти картини, бо без цього не створимо жодної цінної і художньої картини. Особливо наші архітекти й художники знайдуть тут багато цікавого, чого варто повчитися, часто навіть більше цікавого, ніж у Америці.

А. Бассеґес



В Ней-Бабельсбергу. На майдані фабрики збудували декорації невеличкого німецького містечка. Ці декорації мало чим різняться від справжніх будівель. Попереодягали акторів у селянські костюми, поназбирали реквізит. Знімають. Праворуч: майстерні та склади Ней-Бабельсбергу.

<sup>1)</sup> Подібний засіб знімання в перше вжив оператор Рона на Одеській фабриці ВУФКУ, знімаючи фільм „Гамбург“.



## По берлінських кіно-театрах

Останніми часами все рідше та рідше з'являються на екранах Берліну прем'єри німецького кіно-виробництва: їх витискують чужоземні фільми.

З цієї кількості німецьких фільмів більшість не може навіть зацікавити радянського глядача, бо це здебільшого є, так-би мовити, «контингентські» фільми, себ-то фактично халтура та мотлох. І лише фільми УФИ, та й то не усі, є виключення.

Після художнього «Walsertraum'a», що його поставив за одноіменною оперетою Оскара Штрауса молодий режисер Бергер — Бергера, можна сміливо назвати «французом» поміж його важкуватих колег. Вже його останній фільм «Загублений черевик» довів, що крім режисерського вміння та сильної волі, він володів величезним запасом гальської легкості та дотепності. Правда, сюжет казки «Золушка» не дав йому змоги створити комерційно вигідного фільма, що користувався-би успіхом поміж широкої публіки, але-ж «Walsertraum» нагородив його в повній мірі. Це був найбільший «успіх» сезону, так з комерційного боку, як і з художнього. Особливо гарне було виконання ролі молодого німецького принцеси талановитою Моді Християнс. Артистка наочно показала, що може зробити з гарним матеріалом чужий режисер. Дуже гарним був також і молодий «коханець» Віллі Фрітті у ролі ад'ютанта. Він вже вступив у права наслідування свого попередника Гаррі Літке, що зараз обважнів. Значно слабшою була руська артистка Десні в ролі віденської скрипниці. Вона не була такою чарівною, як цього вимагала її ролі, до того-ж техніки, що могла-б це замінити, теж не було.

Решту характерних ролів було виконано з цілковитим вмінням.

Що до фотографії, то тут і балакати нічого. Оператори Уфи — Фрейнд, Гофман, Брандес та інші — бездоганні фахівці.

Другою великою постановкою був фільм «Тартюф». Але не зважаючи на гру Янінгса, на постановку Мурнау, сценарій Карла Майєра, найцікавішого німецького кіно-драматурга, фотографію Фрайнда, будівлі Харльга та Региса та гру таких акторів, як Ліль Даговер, та Крауз — фільм не мав безперечного успіху. Насамперед від Мольєра лишилися ріжки та ніжки. Самий сюжет злегка модернізовано. Динаміки у фільму немає, — в зв'язку з цим відчувається довжелезність та падає напруження глядача. Янінгс, як завше, шаржує, але в даному випадкові ролі припасовано до нього.

Його Тартюф грубий та ширококістний й не на-

стільки хитрий, щоби його не можна було одразу розкусити. Бездоганий в сценічному розумінні був Крауз-Оргон. Але йому довелося боротися з де-якими місцями ролі. Решта виконавців — на висоті.

Фільм цей — своєрідний художній фільм; цього не можна за ним не визнати. Але навряд чи він користуватиметься великим комерційним успіхом.

Цікавою подією мусив був з'явитися фільм «Рожевий Кавалер» за оперетою Рихарда Штрауса тієї-ж назви. Ставили цей фільм у Відні за керуванням відомого художника екрану Роберта Віне, що ставив «Каллігарію». Але на жаль, фільм цей був цілковитим провалом, через те, що центр ваги було перенесено на ілюстраційну музику, що її переробив для кіно сам Штраус. Тут була очевидна спекуляція на світовій популярності його імені та цієї опери.

Сценарій писав відомий письменник Гофмансталь, будівлі постановки робив головний художник Віденської опери Роллер. Опієї насиченості людьми зовсім чужими екранові, не мав змоги побороти в своїй постановці режисер Віне, що позбавив її цінності та що звів її до звичайного ілюстрування музики.

Окремі сцени досить цікаві, але-ж є й значні провали.

Коли-б не було надто критичного підходу, фільм «Рожевий Кавалер» було-б прийнято, як непоганий костюмний фільм з незавше рівним виконанням, з надзвичайними костюмами і трохи оперними будівлями. Прем'єра відбулася у Дрезденській опері, диригентом був сам Штраус. Отже судити доводиться насамперед про музику, але-ж це справа музиканта, я-ж лише можу сказати, що неприпустиме було явище, коли публіка сиділа перед неосвітленим екраном лише тому, що окремі музичні номери були довгими, аніж відповідний епізод фільму.

З інших німецьких фільмів варт було-б визначити виданий культурно-освітнім відділом «Браконьєр».

Цей фільм знайомить нас з побутом мисливців, з важкою роботою єгерів. Але центр ваги фільму, звичайно, в чудових краєвидах, в сценах з життя звірів, що живуть в горах, та в де-яких надзвичайно сильних трюкових моментах.

З решти німецького виробництва можна виділити два непогано зроблених фільма трюкового характеру, за участю відомих кіно-циркачів: «Das



Два найсвітліші американські кіно-коміки: вгорі — Гарольд Ллойд, унизу — Бестер Кітон. Не рівняти безумовно, зі славою Чарлі Чапліна їхню популярність, проте неможна й заперечити, що ці два коміки — великі улюбленці публіки всього світу, і Гарольд Ллойд, зі своїми незмінними рожевими окулярами, і Бестер Кітон із завше непорушним, кам'яним обличчям — мають велику славу. На нашому малюнку — Гарольд Ллойд підчас сканьєної нагоні з фільму „Ллойд боїться жінок“ та Бестер Кітон в ролі з свого нового фільму „Три доби“, що незабаром демонструватиметься і на Україні.



Abenteuer im Nacht-express» з Гарі Пілем та «Kampf gegen Berlin» з Альдіні. Не досягнув свого звичайного рівня новий фільм з Елен Рихтер «Die tolle Herzogin», досить наплутаний та неправдоподібний.

Притягає увагу успіх двох націоналістичних фільмів: «Бісмарк»,— нудний, сухий опис життя Бісмарка, та «Млин з Сан-Сусі», що користується великим успіхом. Головну роль Фридриха Великого в останньому

В цьому фільмі усе бездоганно, починаючи з фотографії й кінчаючи надзвичайною грою усіх акторів.

Особливо гарною була дебютантка—угорська артистка Вільма Банкі, а також її партнер—популярний в Америці «геротичний коханець» Рональд Кольман. Технікові цікаво, що вживане вперше в німецькому фільмі «Остання людина» рухання знімальної камери за об'єктом, що його знімають, в значній мірі вдосконалено й розвинуто в цьому фільмі. Досягнуті в такий спосіб ефекти—надзвичайні.

Любіч подав німецькій публіці, що його не забула, новий фільм «Поділуй мене знову». Це черговий фільм з серії зроблених ним камерних фільмів, що в Америці були за школу європеїзму, гарного смаку й режисерського уміння. Ми зустрічаємо вже знайомих нам героїв—Любіч не ставить глибоких проблем, не розриває життєвих гордієвих вузлів. Він поїть нас з невеличкої шклянки, але художньо бездоганно. Він майстер кіно-сценічного вишуканого оброблення, поет філігранної роботи, яким ми його знали ще з Німеччини.

З великим галасом та рекламою випущено американського бойовика «Загублений світ», за романом Конан-Дойля, що відтворює допотопний період з їх дивовижними страховищами. Дійсно, в технічному відношенні, особливо в трюкових зйомках моделей передісторичних тварин, досягнуто величезного успіху.

Правду кажучи, будівлі не завше вдалі,—наприклад, Лондонські будівлі, що руйнуються під ногами допотопного чудища, тхнуть трохи картоном. Успіху, не зважаючи на той галас, що його здійняли навколо фільму,—не було.

З решти закордонних фільмів варт зазначити на досить веселий фільм «Бестер Кітон—матрос», де нові комічні трюки знову подаються з підливою «кам'яного» обличчя улюбленого американського коміка.

Було випущено нового французького фільму, за драмою Піранделло, «Маття Паскаль», з Можжухіним в головній ролі. Ставив цей фільм один з найвидатніших французьких режисерів Лербьє.

На жаль, в постановці відчувається багато дилетантизму й, часом навіть, недосвідченості. Проте, де-які кадри вражають величезною художньою майстерністю.

Грає Можжухін, як завше, холодно-блискуче. Фільм цей мав успіх і на нього можна дивитися лише як на цікавий експеримент.

Бурний успіх має в публіці американський фільм «Загублене діамантове кільце». Неймовірний темп, одна сенсація слідом за другою й легка гра талановитого простака Гриффітса примусили усіх говорити про цей фільм.

Берлін

Спектатор



Кадри з двох нових фільмів Заходу. Вгорі: Карло Альдіні в фільмі «Боротьба проти Берліну». Карло Альдіні—італійський циркач, популярний кіно-актор, що не спинається перед найскладнішими та найризикованішими трюками. На високому ристованні будинку, що ремонтується, в самому центрі Берліну, при тисячній юрбі, пророблює він, всміхаючись, свої карколомні номери. Унизу: Вільма Банкі та Рональд Кольман у фільмі «Чорний янгол». Вільма Банкі—молода угорська артистка, що знімалася без особливого успіху вперше в Австрії, а потім в Німеччині. Відомий американський «шукач» кіно-зірок, побачивши її фотографію, відразу запросив Банкі до Америки. Тепер вона там зажила великої слави.

фільмі грав славетний виконавець ролі Фридриха—Гебюр. Один Берлінський критик так пояснив успіх цього фільма: «85% успіху припадає на Фридриха на небі, 12—на актора Гебюра, а трьома відсотками, що лишилися, мусив був бути задоволений режисер».

З чужоземних фільмів, що їх було показано за відчутний час, насамперед треба виділити американський фільм «Чорний янгол», особливо ще тому, що він більш «європейський», ніж більшість зроблених на континенті фільмів. Режисер Фитцморис, досі звичайнісенький американський режисер, вклав в цей фільм стільки тепла, любови, ніжності та чулості, що зробив його, не зважаючи на «військовий» колорит, який роз'ятрує ще незагоєні рани, близьким навіть колишнім ворогам. Не дурно-ж цей фільм побив усі масові рекорди в Америці й обіцяє повторити це й в Німеччині. Зміст шаблонний. Англійський офіцер іде на війну, й там він втратив свої очі. Щоби не обтяжувати свою наречену, він хоче її покинути, але вона не згоджується.



Один із найвідоміших американських акторів Річард Бартельмес в новому фільмі «Тільки подумати». Україна бачила Бартельмеса в двох фільмах постановки Гриффітса «Зламана лілея» та «Водоспад життя».



# Хроніка закордонного кіно

## Новий фільм про Африку

У 1925 р. французька автомобільна фірма «Цитроєн» влаштувала експедицію на автомобілях з півночі на південь через усю Африку.

Вийшовши з Коломб-Бошар, експедиція перерізала Сахару Тимбукту та Бельгійське Конго й закінчила свій шлях біля Індійського океану на Мисі Доброї Надії.

Експедиція зняла під час своєї довгої подорожі великий фільм, що зараз користується по усій Європі величезним успіхом.

Вперше у фільму було знято таку довгу й тяжку подорож через усю Африку по місцях ще зовсім недосліджених.

Африка з усією різноманітністю населення, з усею різноманітністю природи — від піщаної Саhari до тропічних лісів Бельгійського Конго, від велетнів-лінгурезів до карликових рас Середньої Африки, — зафіксована на кіно-плівці.

Величезні африканські озера Чад та Танганайка з їхнім життям було теж знято.

Експедиція, що була в подорожі цілий рік, мала змогу надовго спинитися для вивчення побуту та звичаїв різноманітного населення Африки.

Це робить фільми більш цікавим.

Також відбито в картині колонізаторську роботу європейців — промислові та торговельні міста, що як гриби повиростають, витискуючи місцеве населення та гноблячи його.

В експедиції був відомий руський художник А. Яковлев, що оце своїм африканським творами зажив у Парижі величезної слави.

Зацікавлення Африкою, що його викликав фільм, характерно тим, що усі роботи Яковлева розпродано на виставці за колосальну суму грошей в мільйон франків.

## Новий проекційний апарат Загальної Компанії Електрики

Загальна Компанія Електрики (А. Е. Г.) почала вироблювати проекційні апарати з 1919 року.

За останній час значно збільшилися вимоги, що їх ставлять до проекції фільмів. Коли раніш швидкість демонстрування обмежувалася 20 знімками у секунду, то

тепер ця швидкість доведена до 40 знімків, а инколи й більш, тобто подвоїлася.

В зв'язку з цими підвищеними вимогами Загальна Компанія Електрики випустила тепер на ринок вдосконалений тип театрального проекційного апарату.

Насамперед звернуто увагу на змазування частин проектора. Тому, що механік не має досить часу, щоб під час сеансу стежити за змазуванням, в апарат введено автоматичне змазування. Для цього групи приводних частин апарату вроблено у спеціальні олійні камери, в яких і провадиться безупинне автоматичне змазування частин. Завдяки цьому вдалося також уникнути відкритих частин змазки, бо це-ж привело-б до того, що частини механізму бруднилися. Крізь особливі віконця можна стежити за тим, як змазування провадиться.

В одьому новому апараті введено також деякі вдосконалення, що дають можливість уникнути спалахування фільмів.

Основною вимогою для правильної проекції є рівномірність і спокійне проектування фільму.

В новому апараті цього досягають завдяки точно виготовленим розподільчим шестірнями й автоматичному гальмуванню фільма, відповідно до кількості зпроекттованих знімків.

Хитання з боків досі не щастило уникнути через те, що не можна встановити певної ширини плівки. У апараті А. Е. Г. фільм проходить не по рейках, а через спругову систему роликів, що автоматично пристосовуються до ширини фільму.

Крім цього, в новому апараті звернено увагу на мінімальне механічне демонстрування фільму, що дає змогу в великій мірі уникнути розриву й порчі фільму.

Світляним джерелом в апараті є дугова дзеркальна лампа, єдина можлива за-для проектування по великих театрах.

Проте, завдяки шарнірному пристосованню керувати апаратом досить легко.



Африка на фільмі. 1) Автомобілі «Цитроєну» спинилися в негрьському селищі. Малар А. Яковлев замальовує типи та красиди. 2) Негрська красуня. 3) Автомобілі заїзрили в річку. Витягають. 4) Карлик-негр та один із учасників експедиції.



## Бджола „Майя“

Режисер Юнкханс та оператор Вайденберг у Берліні втілили в кіно-картині надзвичайну книжку Вальтера Бонзельса «Бджола Майя».



„Бджола Майя“—1) Оса кидається на бджолу Майю. 2) Сама бджола Майя. 3) Маленький жучок Курт визволяє Майю з павукових лабет

Картина ця показує нам не «бджолу», як то її описують природничі науки, а саме поетичну казку про «бджолу Майю», про її переживання та пригоди.

З якими труднощами довелося при цьому зустрінутися, легко собі уявити, коли прийняти на увагу, що «бджола Майя» капризна, як справжня «кіно-зоря».

Решта акторів — павук-хрестовик «Текля», жук «Курт» та інші — вони теж не завше

свою жертву й біжить вгору по своїй павутині. Режисер терпляче повторює операцію доти, доки жучок «Курт» поспіє допомогти своїй приятельці бджолі «Майї» і, розірвавши мережу, визволяє її від злої «Теклі».

Щоби слідувати за тим, як бджола летить, треба було сконструювати кіно-апарат з дзеркальним пристосованням і, крім того, призвичаїти комахів до певних шляхів їхнього польоту, в межах об'єктиву. За сценарієм відбувається облога бджолиного паладу. Щоби влаштувати таку «масовку», Юнк-



ханс протягом двох днів ховає ос і позбавляє їх усякої їжі. Випущені на волю в ательє, оси люто кидаються на бджолиний палац і гинуть, відбиті стійкими захисницями свого кубла.

Щоби такі сцени виходили вдало, живо й правдоподібно — потрібна уперта, невпинна й ретельна робота протягом багатьох тижнів:

Архитектура картини — це одне з найважливіших умов успіху, і в картині «Бджола Майя» довелося зустрінутися з великими труднощами саме в цьому відношенні. Постановщики робили з воскових сот вежі, колони, пілястри, — а бджоли вже самі будували стінки та куліси.

Багато бджолиних вуликів і багато гнізд осиних, багато інших комах має своє постійне мешкання в ательє терплячих друзів-постановщиків. Багато любови до справи, багато терпіння й розуміння комах покладено для того, щоби зробити прекрасну картину, що основною думкою її було — примусити глядача пережити усе те, що пережили маленькі актори.

мають настрій зніматися. Іноді режисер та оператор протягом трьох днів терпляче чекали на змогу зняти коротеньку сцену. Юнкханс, гарний практик-зоолог, з величезним терпінням виховував своїх маленьких акторів, і знаючи усі їх звички та інстинкти, різними маленькими трюками та хитрощами примушував їх робити те, що йому було потрібно. Наприклад: павук «Текля» не хоче плести своєї мережі, коли це потрібно в умовах знімання. Юнкханс підносить ближче до ненажерливого павука муху, і «Текля» одразу починає працювати. Або «бджола Майя» попала в мережу павукову і заплуталася в ній. Звичайно павук-хрестовик вбиває пійману комаху одразу-ж після того, як вона заплуталася. Але-ж тому що бджолі «Майї» за сценарієм треба ще жити, режисер тоненьким волоском торкається павука й той лишає в спокою

### Міжнародний кіно-з'їзд

За ініціативою французьк. національного комітету інтелектуальної праці в вересні в Парижі скликається кінематографічний з'їзд.

На з'їзді гадають розглянути головні питання, що стоять зараз перед кінематографією, як ось питання виробництва й прокату, плани поліпшення художнього боку фільмів, національні й інтернаціональні кіно-архіви, історичні й літературні сюжети в кіно. В центрі уваги з'їзду стоятимуть також справи кіно, яко чинника освіти: навчальні й наукові фільми, фільми, щоб визначати вроджений факт людини (психотехнічні), засоби більшого поширення наукових фільмів.

Розглядатимуться на з'їзді й юридичні проблеми: авторське право в кіно, правове становище кіно-промисловості; взаємини кіно та інших мистецтв: музика в кіно, кіно й пластичні мистецтва.

На з'їзді мають брати участь 20 народів. Вся буржуазна преса піклується про те, щоб Америка, яка ставиться до з'їзду досить скептично, все таки взяла в ньому участь, бо розуміють, що Аме-

ри

рика є фактичний гегемон буржуазного кінематографічного світу.

Легко це розшифрувати: буржуазна кінематографія збирає сили, щоб почати одностайний і організований наступ на мозки тих, хто під їхню кормигою докищо перебуває. Чи «пощастить» їм?

### «Пандирник Потьомкін» та німецькі кінопромисловці

Характерний документ, що ілюструє відношення німецьких кіно-промисловців до радянського фільма, одержала наша редакція.

Документ остільки характерний, що ми подаємо його усього.

Спілка кіно-промисловців.

Циркулярний лист до усіх членів спілки № 243. 31 Травня 1926 р.

Зміст:

Цензура

Вельмишановні панове.

На членських зборах Спілки кіно-промисловців від 11-го обміркувався фільм «Пандирник Потьомкін». При чому було висловлено загальну думку, що цей

фільм треба було заборонити не через його політичні тенденції, але через грубий та антиморальний зміст.

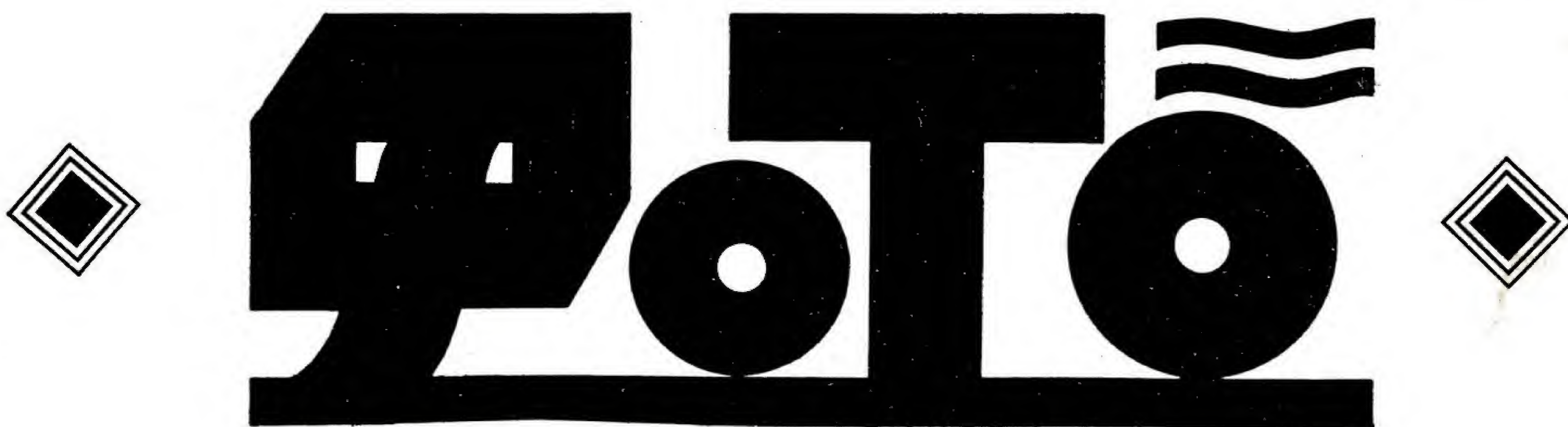
Щоби мати можливість у майбутніх цензурних заборонах вжити потрібні заходи, було вирішено збирати матеріал про заборони фільмів, що раніше провадилися, щоби протиставити «Потьомкіна» нашому фільмові й в такий спосіб добитися загального скасування нових заборон.

Ось чому ми просимо наших читачів по змозі повідомляти нас про подібні рішення цензурових установ.

З найглибшою пошаною  
Спілка кіно-промисловців.

З документу ясно, що німецькі кінохапуни хочуть використати дозвіл демонструвати наш фільм у Німеччині з метою добитися дозволу на демонстрування своїх фільмів, що їх німецька цензура заборонила була. Рівняти «Потьомкіна» з закордонною порнографічною макулатурою — ось до чого сягає нахабство кіно-спекулянтів Німеччини.





## Одностайність у рецептах проявників

Способи робити проявники для фотографії настільки різноманітні, що фотограф і лаборант розгублюються серед маси рецептів. Отже давненько поспіла потреба завести до рецептури проявників якусь одностайність. Способи, до цього часу запропоновані, не мали успіху. Втім є спосіб, що дозволяє порівнювати. Цього способу вживається в хемічних роботах: указується молекулярну концентрацію, то-б-то вказується скільки грамів-молекул кожної речовини розчинено в одному літрові води. Приміром пірогалолосодовий проявник такої молекулярної концентрації:

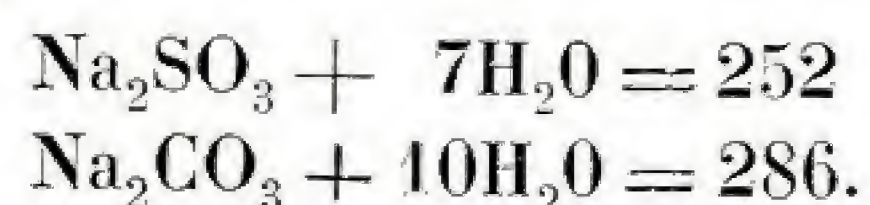
Пірогалолу . . . . . 0,05  
Сульфіту кристал  $\text{Na}_2\text{SO}_3 + 7\text{H}_2\text{O}$  . . 0,15  
Соди кристалічної  $\text{Na}_2\text{CO}_3 + 10\text{H}_2\text{O}$  . . 0,08

Це значить, що один літр розчину має 0,05 гр-молекули пірогалолу, 0,15 гр-молекули сульфіту та 0,08 гр-молекул соди. Знаючи хемічну формулу вживаної речовини та атомні ваги елементів, що увіходять у склад речовини, можна вирахувати молекулярну вагу. Приміром формула пірогалолу  $\text{C}_6\text{H}_6\text{O}_3$ , то-б-то до молекули пірогалолу увіходять: 6 атомів вуглеця, 6 атомів водня та 3 атоми кисня, а їхні атомні ваги становлять:

вуглеця . . . . . 12 (C = 12)  
водня . . . . . 1 (H = 1)  
кисня . . . . . 16 (O = 16)

Таким чином молекулярна вага пірогалолу становить:  
 $(6 \times 12) + (6 \times 1) + (3 \times 16) = 126$ .

Так само знаходимо молекулярну вагу кристалічних сульфіту й соди:



Отже, щоб приготувати вищезазначений проявник, треба розчинити в дестильованій воді:

Пірогалолу  $0,05 \times 126 = 6,3$  гр-м.  
Сульфіту  $0,15 \times 252 = 37,8$  гр-м.  
Соди крист.  $0,08 \times 286 = 22,9$

і довести розчин до місткості одного літру.

Подібні проявники в одному розчині зле зберігаються, отже краще готувати проявник у двох розчинах. У такому разі роблять так: розчиняють 31,5 гр-м. пірогалолу, 190 гр-м. сульфіту, доводять розчин до одного літру й додають 12—16 крапель хемічно-чистого сірчаного квасу, щоб усунути оснiвну реакцію сульфіту.

Молекулярна концентрація цього розчину (відзначеного № 1) становить: пірогалолу 0,25, сульфіту 0,75. Одночасно наготовують одномолекулярний розчин крист. соди з 286 гр-м. в літрі дестильованої води (№ 2).

Щоби знайти скількисть кожного розчину, для того, щоб зробити 100 кб. см. готового проявника, множать молекулярну концентрацію готового розчину на 100 й ділять результат на молекулярну концентрацію оснiвного розчину. Приміром у даному випадкові:

$$\text{оснiвний розчин № 1 } \frac{0,05 \times 100}{0,25} = 20 \text{ кб. см.}$$

$$\text{„ „ № 2 } \frac{0,08 \times 100}{1} = 8 \text{ кб. см.}$$

Отже, змішуючи 20 кб. см. № 1 з 8 кб. см. № 2 та 72 кб. води (дестил.), маємо проявник вищезазначеної молекулярної концентрації, то-б-то пірогалолу 0,05, сульфіту 0,15 та соди 0,08.

У даному разі молекулярна концентрація сульфіту







# КІНО-ПЛІВКА

Россійський відділ:  
Walter Strehle G.m.b.H. Berlin SW 48

AGFA

в три рази, а соди в 1,6 разів більша, ніж концентрація проявительної речовини (пірогалолу).

Отже, коли перерахувати (перевести) уживані рецепти на молекулярний склад, то можна скласти приблизну картину молекулярної концентрації кожної поодинокі речовини, що увіходить до рецепту проявника.

У дальшому ми подивимось співвідношення проявників, що до них увіходять такі речовини:

Гідрохінон $C_6H_6O_2$	молек. вага	110
Адуrol $C_6H_5ClO_2$	" "	144,5
Пірокاتهxін $C_6H_2O_2$	" "	110
Метол $C_7H_9ON_{0.5}H_2SO_4$	" "	172
Гліцин $C_6H_9O_3N$	" "	167
Амідол $C_6H_8ON_2HCl$	" "	197
Сульфiт безвідний $Na_2S_3$	" "	126
Сульфiт кристаліч. $Na_2SO_3 + 7H_2O$	молек. ваги	252
Поташ $K_2CO_3$	" "	138
Їдкий натр $NaHO$	" "	40
Калій $KHO$	" "	56

Молекулярна концентрація проявительної речовини звичаєм менша в швидких проявників, ніж у повільних. За приклад може стати таке зіставлення, що в тім не являється постійним.

	Швидкий проявник.	Повільний проявник.
Слабе покриття	0,015 до 0,025	0,025 до 0,050
Сильне покриття	0,030 „ 0,050	0,060 „ 0,100

З позначних проявительних речовин повільні такі: адуrol та метол з сульфiтом і пірокатеxін з поташем; гідрохінон, пірокатеxін і гліцин з сульфiтом та содою

чи поташем. Швидче працюють: адуrol і пірогалол з сульфiтом та содою чи поташем. Найшвидчі проявники то: гідрохінон, адуrol, пірокатеxін та гліцин з сульфiтом чи їдким натром і калієм; метол з сульфiтом та содою чи поташем і амідол з сульфiтом.

Пірогалол і сульфiт, скомбіновані з їдким натром, також утворюють швидкий проявник, що швидко окислюється киснем з повітря й через те мало придатний до вжитку.

Що до молекулярної концентрації сульфiту в різних рецептах, теж є де-які дані. Ми розрізняємо спосеред проявників такі, що до них додається тільки сульфiт, і такі, що мають окрім сульфiту ще й луги. В перших, як то в одуrol-сульфiту, метол-сульфiту й амідол-сульфiту концентрація сульфiту має бути більша, ніж у других. У першому випадкові доцільно брати молекулярну концентрацію сульфiту у шестеро більшу за молек. концентрацію проявительної речовини.

Приміром, коли бажання працювати сумішню метолу з сульфiтом, і молекулярна концентрація в розчині проявника рівна 0,05, то молекулярна концентрація сульфiту має бути 0,30. Уживаючи амідолу, вона повинна бути в 6—8 разів більше. В проявниках, що працюють з сульфiтом та лугами (однаково, чи вуглекислими солями чи їдкими лугами), молекулярна концентрація може бути менша, а саме тільки в 3—4 рази більша за концентрацію проявительної речовини. В цьому випадкові куди важливіша концентрація лугу, бо вона більшу має вагу для більшого покриття (чорности).

В. Вайц



# КІНО-ПЛІВКА

Звертайте увагу на фабричну марку

AGFA





Agfa

Кіно-плівка „Лігноза“

LIGNOSE

ПОЗИТИВНА: чорно-біла  
кольорова

НЕГАТИВНА: оригінал  
орто  
орто-екстра  
панхроматична

Запитання, довідки то-що  
на першу вимогу даремно

Lignose Film G. m. b. H. Berlin NW 40. Moltkestr. Lignoschaus.





# ПЕРЕДПЛАТА НА ЖУРНАЛ „КІНО” ЩО ЙОГО ВИДАЄ №1 ВСЕУКРАЇНСЬКЕ ФОТО-КІНО УПРАВЛІННЯ



НА 3 МІСЯЦІ . . . . . — 90 коп.  
НА 6 МІСЯЦІВ . . . . . 1 крб. 50 коп.  
НА ОДИН РІК . . . . . 3 крб.

Передплату приймається по Обласних відділах  
ВУФКУ та в Центральному Правлінні ВУФКУ:  
Харків, Майдан Рози Люксембург 12. ВУФКУ.

Київ, вул. Воровського 29, Обласний відділ ВУФКУ.

Одеса Обласний відділ ВУФКУ.  
Катеринослав, Обласний відділ ВУФКУ.  
Артемівськ, Обласний відділ ВУФКУ.

## ЦІНА № ЖУР 30 КОП